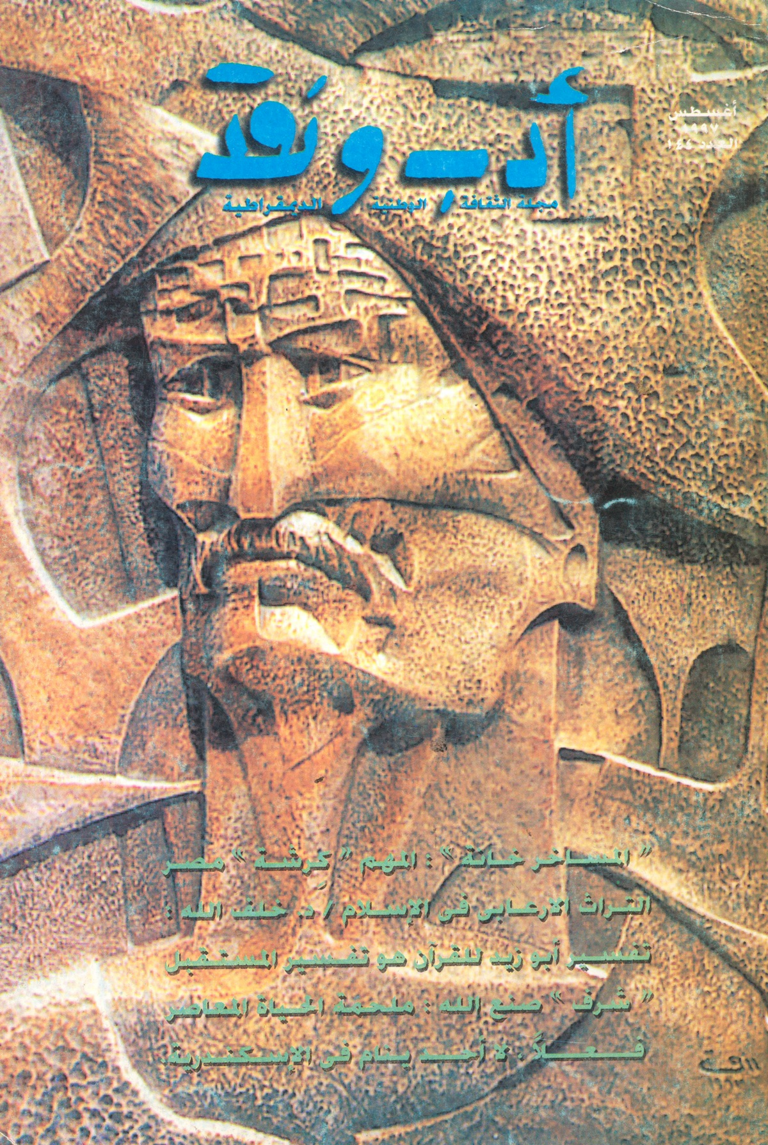

أدب ونقد
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
أغسطس
١٩٩٧
العدد ١٤٤
"المساخر خانة" : المهم "كرشة" مصر
التراث الارعابى فى الإسلام / د. خلف الله :
تفسير أبو زيد للقرآن هو تفسير المستقبل
"شرف" صنع الله : ملحمة الحياة المعاصر
فعلاً : لا أحد ينام فى الإسكندرية

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية
يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوي/ أغسطس ١٩٩٧

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف: محيى الدين اللباد
لوحة الغلاف : للفنان محمد رزق
اللوحات الداخلية للفنان : منير كنعان

الإخراج الفنى: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيب: مؤسسة الأهالى
عزة عز الدين - منى عبد الراضى -
مجدى سمير - خالد عراقى

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣٠٦
فاكس : ٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات: (لمدة عام ٢٤ جنيها/ البلاد العربية ٣٠ دولار للفرد / ٦٠ دولارا للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار، باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات





افتتاحية

أول الكتابة

مفاجأة عددنا هذا خفيفة الظل وفاجعة فى آن واحد، فكما قال العرب: «إن شر البلية ما يضحك». وبما أن بليتنا كبيرة كما سيوضح لنا الكاتب الساخر الصديق «طلعت الشايب» الذى ما أن عرض فكرته عن «المساخرخانة» على مجلس التحرير إلا وتحمس الجميع، وطلبنا إليه أن نخصص له بابا ثابتا بهذا الاسم ليواكب ما نحن فيه، والحق أننا لم نكن نتصور قبل أن يختار لنا «طلعت» برؤيته الثاقبة هذه المادة الكاشفة أن هذه المظاهر لبليتنا مثل الخواء الفكرى والازدواجية والنفاق والتفاهة والانقياد للخرافة متفشية بهذه الصورة الفاضحة فى حياتنا الثقافية والسياسية على السواء.

وها قد عرفنا.. وضحكنا لحد البكاء.. فماذا نفعل الآن؟

ليس بوسع أحدنا أن يقدم إجابة، والشىء الوحيد الذى نسعى فى كل عملنا للتأكد منه أننا نسير على الطريق الذى لا يفضى أبدا للزيف أو التضليل، ولسان حالنا يقول: فى فترات الشدة والظلام الحالك يمكن أن يتزاوج الهدف والطريق.. ونسمع كثيرا من يقول إنكم تؤذنون فى مالطة، لا أحد يسمع ولا حياة لمن تنادى.. والضرب فى الميت حرام.. و.. و.. وتأتينا رسائلكم.. فنعرف أن رسائلنا وصلتكم، وحتى لو كنا معا أقلية تؤمن جميعا بضرورة التغيير إلى الأفضل.. ويكافح كل منا من أجله فى الموقع الذى يشغله

أو يؤثر فيه.. فإننا نسير على الطريق.

كما أنه ليس صحيحا تماما أننا نؤذن فى مالطة، فقد تحرك الفلاحون من مستأجرى الأرض أخيرا دفاعا عن مصالحهم بعد أن أصبح طردهم من الأرض التى استأجروها طبقا لقانون الإصلاح الزراعى وشيكا.. وبعد أن ظنوا طويلا أن تحذيرات حزب التجمع وقوى اليسار الأخرى لهم منذ صدور القانون عام ١٩٩٢ والذى سيفقدون بمقتضاه عقود إيجارهم، ظنوا أن هذه التحذيرات هى من قبيل التهويل، ولم يصدقوا أن حكومة مصرية سوف تأتى لتطردهم من الأرض بقوة الشرطة والقانون، وهكذا أسفر الغليان فى الريف عن فوران ولاحت فى الأفق «عناقيد الغضب المستخيلة القطاف» كما يقول جمال القصاص فى قصيدته «خوف».

واعتصم فلاحون فى أرضهم، وحمل آخرون السلاح حتى لا يسلموها، واعتقلت الشرطة فلاحين ومثقفين وسقط شهداء، وكان لابد أن يحدث ما حدث حتى تدرك حكومة الانفتاح وكبار الملاك والسماسرة والطفيليين والأعيان أنها لابد أن تنصت لنبض الفلاحين.

صحيح كما قال المفكر الراحل «لويس عوض» فى معرض تحليله للصراعات التى نشبت بعد ثورة ١٩١٩ حول مضمون الثورة وغاياتها:

«الأعيان هم الأعيان.. والفلاحون هم الفلاحون».

فقد كان ثقل الفلاحين فى ثورات مصر الحديثة هو الذى يحدد جذرية التوجه الوطنى المعادى للاستعمار، وكان الأعيان يلوذون غالبا بالأجنبى المحتل.

الفلاحون لا يعرفون الوطن الطائر عبر البورصات والصفقات عابرة القارات، الوطن بالنسبة لهم هو الأرض بحذافيرها.. بملمسها الحى.. بعملهم فيها.. بغلتها أكل العيال..

والراحلون ـ الأحياء فى عددنا هذا كثر، آخرهم المفكر القومى الدكتور محمد أحمد خلف الله، أحد مؤسسى حزب التجمع والرمز الفكرى المهم للتيار القومى التقدمى على امتداد الوطن العربى كله. وقد رأس فى السنوات الأخيرة المجلس القومى للثقافة العربية الذى يصدر مجلة «الوحدة» وسلسلة من المطبوعات الوحدوية المهمة.

خاض الدكتور خلف الله منذ كتب رسالته للدكتوراه معركة متصلة ضد الرجعية الدينية، وسانده المفكر الإسلامى المستنير الشيخ أمين الخولى.

وفى حواره الأخير مع الزميل «مجدى حسنين» يطرح المفكر الراحل بعض أهم القضايا التى شغلت جيله ومازالت تشغلنا، ويبدو أنها سوف تصحبنا إلى القرن القادم وتبقى معنا هناك طويلا مثل ثنائية التعليم التى تخلق ثنائية فى الفكر.. دينى ـ مدنى، وقد كانت ومازالت إحدى المسائل الكبرى فى نهضتنا والتى حاول «طه حسين» التعامل معها بطريقة عقلانية وعملية ثم فشل، ويبدو أننا سوف ننتظر طويلا إلى أن يأتى اليوم الذى يصبح فيه التعليم واحدا ومدنيا، خاصة أن وحدانيته الآن مهددة تهديدا إضافيا بهذا النمو السرطانى للتعليم الأجنبى الذى يدخل الدين عنصرا رئيسيا فيه تلبية لاحتياجات رأسمالية طفيلية وغير منتجة ومعنية أكثر من أية فئة اجتماعية أخرى بإغراق المجتمع فى الثقافة الدينية المحافظة، بل وفى

الخرافة بعد أن تمكنت فى ظل هذا المناخ من بناء شركات توظيف الأموال والأفكار على الطريقة الإسلامية، ونهبت عبرها مدخرات الشعب المصرى وكدست المليارات لتهريبها إلى خارج البلاد فى أكبر عملية نصب على أصحاب الودائع الصغيرة والكبيرة عرفها تاريخنا المعاصر.

وتقع دراسة العدد الرئيسية فى صلب القضايا التى انشغل بها «خلف الله» و رفاقه. إذ يكشف لنا الباحث السورى «محمد حيان السمان» عن آليات ووظائف إنتاج المتخيل الإرعابى فى الإسلام والتى جرى توظيفها فى الغالب الأعم من أجل ضبط ومحاصرة وإحباط أية محاولة أو حركة جماعية أو فردية «تتطلع إلى الانعتاق من جحيم التمثلات الدينية إلى ملكوت الحرية الإنسانية».

ولكن السخرية التى هى أحد أسلحة المظلومين وضحايا القمع، استطاعت إلى حد ما أن تغل الوظيفة الإرعابية «وتهزم سلطة المتخيل الإرعابى»، وتحرر ـ ولو جزئيا ـ ذلك «الوجدان المثقل بالإحساس بالذنب والخوف والإذعان».

ترى هل هناك وشائج غير مرئية بين هذه الصور البشعة لعذاب الجحيم الدينى وزبانيته، وبين ما تجرى ممارسته الآن من عمليات تعذيب وحشية فى السجون العربية؟

إن التراث الدينى على النحو الذى يجرى به توظيفه فى الحياة العربية الآن هو سند رئيسى للتسلط والاستبداد وإهدار الشرعية وغياب الحريات.. وتعطيل مسيرة العلم ونشر الخرافة.. أى أنه سند التبعية الفكرى.

إن فى البحث أيضا دعوة لدراسة ما أسماه الباحث بـ «الجنسانية الذكورية لحظة انطلقت مخيلتها الإبداعية للعمل ضد أجساد النساء فى فضاء الجحيم المعراجى..».

إن جسد المرأة هو أحد موضوعات الانشغال المركزية لجماعات الإسلام السياسى على تنوعها، فهى إما أن تخفيه أو تدعو لإخفائه لأنه عورة، أو تصارع من أجل تشويهه بالختان أو «تذبحه» وتمثل به كما تفعل الجماعة الإسلامية المسلحة فى الجزائر.

تأخرنا كثيرا فى «قراءة» واحدة من أهم الروايات العربية الجديدة وهى «شرف» لصنع الله إبراهيم، الرواية التى غابت أهميتها تحت كثافة الموجة الترابية التى أثارتها القصة الملفقة حول «سرقة مزعومة» من مذكرات عن السجن كتبها «فتحى فضل» باسم «الزنزانة».

وها هو الدكتور حامد أبو أحمد يقدم لنا دراسته للرواية التى يبرز فيها جانبها الشمولى الذى يمنحها «صفة الأعمال الإبداعية الكبرى أو الملحمية». فالرواية هى «ملحمة الحياة المعاصرة فى مصر»، أما قراءة حامد أبو أحمد فهى القراءة المبدعة بامتياز، إنها القراءة التى تتعلم وتعلم فى آن واحد، وتقدم انتقادا ضمنيا لقراءات أخرى أفقية رأت فى الطابع التسجيلى التعليمى جانبه الكمى الطويل دون أن تسبر أغوار فنيته الذكية، أو تستكشف مغزى تجديده للواقعية التى تبرز بوضوح إمكاناتها غير المحدودة، إنها أيضا قراءة للسخرية وخاصية التقاط المفارقات الدالة لا فحسب على الوضع المحلى وإنما الوضع العالمى برمته حيث «تلاقى الداخل مع الخارج فى عمل فنى واحد» عبر شخصيتين رئيسيتين هما «رمزى» و «شرف».

إنها ذلك النوع من الروايات الذى لشدة غناه تتعدد مستوياته النفسية والسياسية

والاجتماعية، كما تتعدد أساليبه الفنية التى يمكنها مخاطبة كل مستويات التلقى، فيستحق صنع الله الذى «يواجه الواقع الجارى، بشجاعة المفكر وفن الروائى ورؤية المصلح» أن يكون روائى هذه المرحلة بامتياز».

هناك مجموعة أخرى من الروايات الجديدة صدرت هذا العام والأعوام السابقة لم تتوقف أمامها «أدب ونقد» كما ينبغى، مثل روايتى إبراهيم عبد المجيد «البلدة الأخرى» و «لا أحد ينام فى الإسكندرية»، وثلاثية جميل عطية إبراهيم (٥٢ ـ ٥٤ ـ ٨١). وسوف نحاول فى أعدادنا القادمة أن نتدارك تقصيرنا، لا فيما يخص الأعمال التى فاتتنا دراستها، وإنما فى كل ما عدا ذلك، وكل عام وأنتم بخير.

المحررة

د

أحوال النار ومقامات الجسد

آليات ووظائف إنتاج المتخيل الإرعابى فى الإسلام

محمد حيّان السمّان

[وقال لى: الحرف يسرى حيث القصدُ،
جيم جنة، جيم جحيم.]
- النفرى -

- ١ -

قطع نصُّ حديث الإسراء والمعراج مسافة كبيرة فى بنيته السردية والدلالية، بين صياغاته المبكرة، الأكثر قبولا واعتمادا لدى المحدثين وعلماء الجرح والتعديل، كما وردت فى صحيح البخارى ومسلم - على سبيل المثال - وبين صياغاته التالية والمتأخرة، التى وردت فى كتب التفسير والعقائد والرقائق، أو فى مصنفات مستقلة خاصة بموضوع الإسراء والمعراج، وفى روايات مطولة متأخرة للحديث، بعضها وجد طريقه إلى الطبع فظهر فى طبعات شعبية عديدة واسعة الانتشار فى مصر والعراق وسورية وشمالى أفريقيا(١).

إن الموازنة بين الصياغات المبكرة تلك وبين النصوص التالية، المثقلة إلى حد الاكتناز بدلالات جديدة، وعناصر تعبيرية تخييلية جديدة، بقيت تتكاثر وتتسع بمقدار ازدياد الحاجة إلى مفاعيل جديدة واستخدامات طارئة للنصوص، إن هذه الموازنة تسمح بالوصول إلى فهم أفضل للآليات والدوافع التى حكمت إنتاج وإعادة إنتاج وتوزيع نص حديث الإسراء والمعراج فى الثقافة العربية - الإسلامية، بالترابط مع سيرورة التطور والصراع، إذ «من الملاحظ أن

إبداعات إنتاج وإعادة إنتاج هذه النصوص قد تشكلت عبر جدليات المصالح المقنعة والرؤى الاجتماعية المتشابكة لمبدعيها»[٢].

وللوقوف على عدد من المؤشرات التاريخية الأيديولوجية والفنية البارزة الى رسمها نص الحديث فى سيرورة إنتاجه وإعادة إنتاجه المستمرة، نختار - اتساقا مع مشروع دراسة المتخيل الإرعابى فى الإسلام - الجزء الخاص من الحديث، الذى يخبر عن مشاهدات النبى لجهنم والعذاب الأخروى، وزبانية النار، وأصناف المعذبين، وأنواع عذاباتهم.. إلخ.

إن اختيارنا هذا الجزء من حديث الإسراء والمعراج، بهدف إيضاح مسار التحولات والتفاعلات النصية والدلالية، وأبعاد هذا المسار داخل التاريخ والثقافة، ينبع ليس من اتساقه مع مشروع دراسة المتخيل الإرعابى فحسب، حيث يبرز الجحيم كموضوع مركزىّ فى الثقافة العربية - الإسلامية لإبداع متخيلات إرعابية، ونسج شبكة تكاد لا تنتهى من السرد حوله، وإنما ينبع هذا الاختيار أيضا من حقيقة أن فكرة الجحيم هى من أكثر الأفكار العقائدية والتخييلية التى تعرضت إلى إعادة الإنتاج والتداول والتوزيع، داخل حديث الإسراء بخاصة، وربما فى ثقافتنا العربية - الإسلامية كلها.

لقد قدم حديث الإسراء والمعراج إطارا سرديا - تخييليا ملائما جدا لإنتاج القسوة والألم وإعادة إنتاجهما باستمرار، وذلك من خلال جهنم وصور التعذيب الرهيب التى وقف السرد عندها طويلا، بوصفها عنصرا دلاليا وجماليا بارزا فى فضاء النص المقدس، ودفع بسلطة الإرعاب فى النص إلى درجة عالية من الفاعلية، عبر أقصى ما تملكه المخيلة البشرية من قدرة على التصوير والتخييل والخلق باللغة، فى سبيل ضبط وقصم أية حركة تتطلع إلى الانعتاق من جحيم التمثلات الدينية، إلى ملكوت الحرية الإنسانية.

- ٢ -

إن الروايات المختلفة لنص الحديث، كما وردت فى الصحاح، لا تتضمن على الإطلاق وقوفا للنبى عند جهنم، أو أى ذكر للتعذيب. ويبدو أن الوظيفة الأساسية للحديث كانت تتمثل فى البداية بإبلاغ فرض الصلوات الخمس، وكيفية هذا الفرض. وعلى هذا الأساس تم تداول الحديث زمن النبى والخلفاء الراشدين مقترنا بدلالات الإعجاز والإدهاش، كونه يخبر عن رحلة إلى السماوات العلى قام بها النبى فى ليلة واحدة.

لا يعنى هذا أن تداول السرود وإنتاجها على عهد النبى والراشدين كان يخلو من وظائف إرعابية إرضاخية تهدف إلى تكريس الخوف والانضباط عند متلقى هذه السرود، بل يمكن القول إن تقاليد مثل هذا التداول والإنتاج، لتحقيق هذه الوظائف، كانت قد برزت وتأسست منذ بداية الجهر بالدعوة، واستخدام الدرود من قبل النبى نفسه فى منازعة قريش السلطة وخوض الجدل معها. ولكن هذه الوظائف كانت توكل بشكل رئيسى مباشر إلى السرود أساسية - خام - فى القرآن «الآيات ذات المنحى الإنذارى السجالى التى تتحدث عن تعذيب المشركين فى جنهم» وفى السنة «أحاديث النبى التى تتعلق بالعقوبات الأخروية، وصفة جهنم، وتقوم فى قسم منها على شرح وتوسيع الآيات الإرعابية فى القرآن».

لقد اعتمدت الروايات التالية من حديث الإسراء والمعراج، على هذه السرود الأساسية فى القرآن والسنة، من أجل تسريب متخيلات إرعابية إلى فضاء المشاهدات التى أخبر عنها النبى فى رحلته. وحتى قبل أن يجد الحديث طريقه إلى

التـدوين فى النصف الأول من القـرن الثـانى للهجرة، كان تداوله الشفاهى قد ترافق أحيانا مع تضمينات جديدة مقصودة أو عن سهو وتخليط، لمتخيلات إرعابيـة مـستـمـدة من المصـدرين الأساسيين: القرآن والسنة.

ويمكن الآن الاقتـراب أكـثـر من تحـديد طرق وأشكال التفاعلات السردية ـ النصية فى سيرورة إنتاج وإعادة إنتاج حديث الإسراء اعتـمادا على المصادر الأساسية فى القرآن والسنة. ودلالات هذه التفاعلات جماليا وأيديولوجيا وتاريخيا.

٢ ـ ١ : فى صحيح البخارى ـ كتاب التعبير ـ يرد حديث المنام الطويل، مرفوعا إلى سمرة بن جندب. ويبدو لى أن هذا الحديث هو واحد من أهم المصـادر فى السنة، التى كـرست منذ وقت مبكر إطارا سرديا فنيا محددا ونموذجيا لعرض مشاهد إرعابية يعذب فيـها أناس عذابا رهيبا مستـمرا. وقد أسس هذا الحديث فيـما يبدو للتقاليد السردية الأسلوبية التى اعتمدت فيما بعد من قبل رواة حديث الإسراء، وتكرست كنمط لإيصال متخيلات إرعابية.

وفى رواية لحديث الإسراء والمعراج مرفوعة إلى أبى هريرة، يتم دمج المشهد الأول من حديث المنام بمتن حديث الإسراء، وتقديمهما معا فى سياق سردى دلالى واحد يخبر الرسول فيه عن إسرائه ومعراجه. لقد بقى الدمج بين مشاهد من حديث المنام وبين المتون الموسعة والمعاد إنتاجها من حديث الإسراء، أمرا قائما حتى فترة متأخرة، وفى أكثر من مصدر(٣).

ولكن التأثير الأهم والمؤسس لحديث المنام فى سيرورة إعادة إنتاج حديث الإسراء يتمثل فى العناصر الأساسية الدلالية والإطار السردى، كما سبق القول. لقد صارت البنية السردية مرجعا أسلوبيا يهيمن على المتون المتكاثرة لحديث الإسراء.

ينبنى حديث المنام على حديث سرد إخبارى لرؤيا رآها النبى فى النوم، يقوم فيها برحلة برفقة ملكين*، يصطحبانه ليعرضا عليه أربعة أصناف من التعذيب الواقع على أجساد رجال ونساء اقترفوا اختراقات محددة على مستوى العبادات والمعاملات والأخلاق.

إن حركة السرد السريعة التى تتحدث عن اصطحاب الملكين للنبى، تتباطأ بشكل واضح عند عرض تفاصيل التعذيب الواقع على الأجساد. وفى كل مرة يسأل النبى: ما هذا؟ يجيبه الملكان: انطلق.. انطلق. ليصيرا به إلى مشهد جديد يستوقف السرد طويلا.. وهكذا. ثم يشرح الملكان فى نهاية العرض الأسباب الموجبة للعقوبات الجسدية الرهيبة.

يعكس هذا الإيقاع السردى حقيقة أن وصف مشاهد التعذيب بهدف خلق حالة رعب واستكانة وامتثال عند المتلقى، هو الغاية الأساسية للسرد الذى يمارسه النبى. وينبغى ملاحظة أن المشاهد بحد ذاتها، إذ تروى على لسان النبى الذى كان قد خبرها وراقبها شخصيا فى الرؤيا، تمتلك حضورا ومغزى يطابقان تحققها الفعلى. فالمشاهد رؤيا فى النوم، ولكنها حقيقة فى سياق تداولها الذى يهيمن فيه وعى الزمن الأخروى بوصفه زمنا تاريخيا متحققا وقائما. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن المشاهد حقيقية لأنها ظهرت فى رؤيا نبى، ولأنها لا تحتاج إلى تعبير أو تأويل، فوضوحها معادل لحقيقتها وتحققها.

فى حديث المنام تتأبد العقوبات والآلام، من خلال تكرار نفس الإجراءات التعذيبية على جسد قابل للتحول والتخلص من تشويهات التعذيب، والعودة إلى جاهزيته لاستقبال ضربات الزبانية، وبالسرعة المناسبة كى نتملى نحن آلام وتشوهات

الجسد، من جهة، وريثما يلتقط الزبانية أدواتهم ويتخذوا مواقعهم المناسبة، من جهة ثانية.

إن تأبيد العقوبات لمزيد من إيلام المعذبين وترهيب مستقبل السرد، من خلال آلية تجدد الجسد وتكرار العقوبة، إن هذا الأمر قد نوه به القرآن[٤]. وسوف نطالعه في المتخيلات الإرعابية لحديث الإسراء والمعراج. وهو من أبرز عناصر المتخيل التي سمحت بانفتاح مفاعيله الإرعابية على آفاق واسعة.

ونلاحظ كذلك، في تفاصيل الإجراءات التعذيبية في حديث المنام، الترابط بين طبيعة الذنب المرتكب، وبين الجسد، وبين شكل العقوبة. فالعضو الذي يمارس أو يشارك في اختراق المحظور، هو الذي يتلقى ضربات الزبانية مباشرة. وهذا الترابط في جذره الأساسي مستمد أيضا من القرآن[٥]، ثم أكدته السنة وتشريعات الفقهاء، فيما يخص تطبيق العقوبات الشرعية.

«قالا لي: انطلق وإني انطلقت معهما، وإنا أتينا على رجل مضطجع وإذا آخرُ قائمٌ عليه بصخرة وإذا هو يهوى بالصخرة لرأسه فيثلغ رأسه فيتهدهد الحجر هاهنا. فيتبع الحجر فيأخذه فلا يرجع إليه حتى يصح رأسه كما كان، ثم يعود عليه فيفعل به مثل ما فعل المرة الأولى. قال: قلت لهما: سبحان الله ما هذان؟ قال: قالا لي: انطلق. قال: فانطلقنا فأتينا على رجل مستلق لقفاه، وإذا آخر قائم عليه بكلوب من حديد، وإذا هو يأتي أحد شقي وجهه فيشرشر - يشق - شدقه إلى قفاه، ومنخره إلى قفاه، وعينه إلى قفاه. قال: ثم يتحول إلى الجانب الآخر فيفعل به مثلما فعل بالجانب الأول. فما يفرغ من ذلك الجانب حتى يصح ذلك الجانب ثم يعود عليه فيفعل ذلك مثل ما فعل المرة الأولى. قال: قلت سبحان الله ماهذان؟ قال: قالا: انطلق.. انطلق.. إلخ»**.

سوف تعتمد الروايات المعاد إنتاجها لمتن حديث الإسراء والمعراج هذا الأسلوب السردي القائم على عرض مشاهد متتابعة لإجراءات التعذيب الجسدي السرمدي. وبينما لا يذكر حديث المنام مكانا محددا لمسرح العقاب الرهيب، فإن هذا المسرح ينزرع، بالنسبة لحديث الإسراء والمعراج، في جهنم، المكان المركزي للعذاب الأخروي.

وبينما يكتفي حديث المنام بأربعة أشكال للتعذيب، في حق أربعة أصناف من المذنبين[٦]، فإن سيرورة إعادة إنتاج حديث الإسراء والمعراج بقيت تراكم مشاهد جديدة، وأشكال مبتكرة من التعذيب والإيلام وتشويه الأجساد، بحق مذنبين آخرين، لا يكف التاريخ عن تعيينات واصطفاءات، ونصب أشراك لهم.

لقد قدم حديث المنام بنية سردية دلالية مفتوحة، كانفتاح التاريخ والوعي والتخييل، مستعدة، في كل مرة لاستقبال مشهد جديد، بمتخيل إرعابي جديد، وإدراجه في بنيتها، واستخدامه فورا في نسقها التداولي.

٢ - ٢ : ربما كانت أقدم رواية مدونة لحديث الإسراء والمعراج، تتضمن متخيلا إرعابيا، هي الرواية عن أبي سعيد الخدري[٧]، التي تتضمن، كما في حديث المنام، أربعة[٨] مشاهد لإجراءات تعذيب جسدي، يشرف عليها النبي في إطلالته على جهنم. وأنوه هنا من جديد بأن الروايات الأتقن والأجود للحديث لا يرد فيها أي ذكر لجهنم أو التعذيب.

إن رواية أبي سعيد تمثل لحظة تدوينية تداولية مهمة في سيرورة إعادة إنتاج الحديث. فهي تعتمد من أجل تشييد متخيلها الإرعابي على تفاعلات نصية ودلالية مع القرآن، تقدمها في إطار سردي قائم أساسا على أسلوب حديث المنام. أي أننا أمام عملية إبداعية تقوم على توليف

معطيات دلالية وسردي ـ أسلوبية من القرآن والسنة، بهدف إنتاج نص جديد، يؤدى دورا أيديولوجيا جماليا جديدا.

لإيضاح ما تقدم يمكن مطالعة هذه المشاه من رواية أبى سعيد، بنصها الذى أورده الطبرى فى جامع البيان ـ ج ١٥ ـ تفسير سورة الإسراء:

« ثم نظرت فإذا أنا بقوم لهم مشافر كمشافر الإبل، وقد وكل بهم من يأخذ بمشافرهم ثم يجعل فى أفواههم صخرا من نار يخرج من أسافلهم. قلت: يا جبريل من هؤلاء؟ قال: هؤلاء الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما***. ثم نظرت فإذا أنا بقوم يحذى من جلودهم ويرد فى أفواههم ثم يقال: كلوا كما أكلتم. فإذا أكره ما خلق الله لهم ذلك. قلت: من هؤلاء يا جبريل؟ قال: هؤلاء الهمازون اللمازون الذين يأكلون لحوم الناس ويقعون فى أعراضهم بالسب****.. ثم نظرت فإذا أنا بقوم لهم بطون كأنها البيوت وهى على سابلة آل فرعون، فإذا مر بهم آل فرعون ثاروا فيميل بأحدهم بطنه فيقع، فيتوطؤهم آل فرعون بأرجلهم وهم يعرضون على النار غدوا وعشيا. قلت: من هؤلاء ياجبريل قال: هؤلاء أكلة الربا، ربا فى بطونهم فمثلهم كمثل الذى يتخبطه الشيطان من المس*****... »(٩).

فى هذه المشاهد، التى هى ترديد واضح لأسلوب حديث المنام، إحالات نصية ودلالية إلى الآيات القرآنية المشار إليها أدناه. وقد اعتمد السياق اللغوى والدلالى للحديث على نقل المستوى البلاغى الرمزى المفتوح دلاليا فى النص القرآنى، إلى المستوى الإخبارى المشهدى المغلق على إجراءات التعذيب الجسدى. وهذا النقل هو فى آن واحد، نتيجة السعى المحموم لتمثيل الرعب ومسرحته من خلال تفعيل المتخيلات وإعادة إنتاجها، من جهة، ونتيجة معطيات داخل السياق اللغوى والدلالى للآيات القرآنية التى أحالت إليها المشاهد، من جهة أخرى.

فالسياق فى الآيات يخلق معادلا فنيا تمثيليا للممارسات المدانة: أكل أموال اليتامى، الغيبة والنميمة والتجسس، الربا. وذلك بأن يذكر الممارسة ويتبعها بصورة بلاغية تقوم على التمثيل الحسى: يأكلون فى بطونهم نارا، يأكل لحم أخيه ميتا، يتخبطه الشيطان من المس، بهدف تأكيد وترسيخ خطاب الإدانة، الذى هو خطاب ترهيب ووعيد أيضا.

بيد أن هذه الصور بدت فى السياق وكأنها تومئ إلى و/ أو تقترح أشكال العقاب المناسب والمقرر فى الزمن الأخروى، وذلك من خلال الفضاء التمثيلى الحسى الذى أقامته هذه الصور، والذى أمد، فيما نرى، المتخيل الإرعابى، بالوقائع المسرحة للتعذيب الجسدى الذى أشرف عليه النبى فى جهنم.

ويمكن أن نلاحظ بوضوح أن المشاهد الإرعابية قد اعتمدت أساسا فى تقرير أشكال التعذيب على هذه الصور البلاغية نفسها الواردة فى الآيات القرآنية.

لقد أعاد سياق السرد فى رواية أبى سعيد الخدرى إنتاج هذه الصور والتشبيهات البلاغية القرآنية، على شكل وقائع حدثت وطبقت وتم رصدها والإخبار عنها من قبل النبى نفسه.

ـ ٣ ـ

تعكس التفاعلات النصية فى حديث الإسراء و المعراج، التى استعرضنا جوانب منها للتو، الحاجة المتزايدة إلى مفاعيل إضافية للسرود الشفاهية والكتابية فى الثقافة العربية، تكفل استخداما أيديولوجيا ـ جماليا أكمل لهذه السرود، بوصفها سلطة فاعلة وقابلة للتوظيف والتوجيه والتداول، داخل نسق تخاطبى ثقافى ـ تاريخى تتنامى فيه

حدة التوتر والصراع، وتتطور باستمرار أشكال الوعى والتعبير.

ويمكن إيضاح المحددات العامة لهذا النسق الذى كان يعمل حديث الإسراء والمعراج داخله، من خلال الإشارة إلى تكامل ظهور الدولة العربية مع تسلم الأمويين الحكم، وترسخ الحياة المدينية الجديدة فى الأمصار، وتنظيم عمل المؤسسات الوليدة، التى قطعت مع اللقاحية الجاهلية، وأعادت توزيع القيم وصياغة وعى المصالح، وأوجدت هياكل تراتبية جديدة.

وقد ترافق ذلك كله مع استعمال محموم للسلطات السردية والمؤسساتية والاقتصادية، من قبل، وبإشراف وتوجيه ورعاية الدولة من جهة، ومن قبل أطراف المعارضة فى استجابة إبداعية واسعة، من جهة ثانية.

إن التفاعلات النصية فى حديث الإسراء والمعراج، تفهم، داخل النسق التخاطبى التاريخى والثقافى هذا، بوصفها استجابة جمالية - أيديولوجية لحمى استعمال السلطات والحاجة المتزايدة لهذا الاستعمال، من مواقع متناحرة فى المصالح والمواقف ورؤيا الكون والتاريخ.

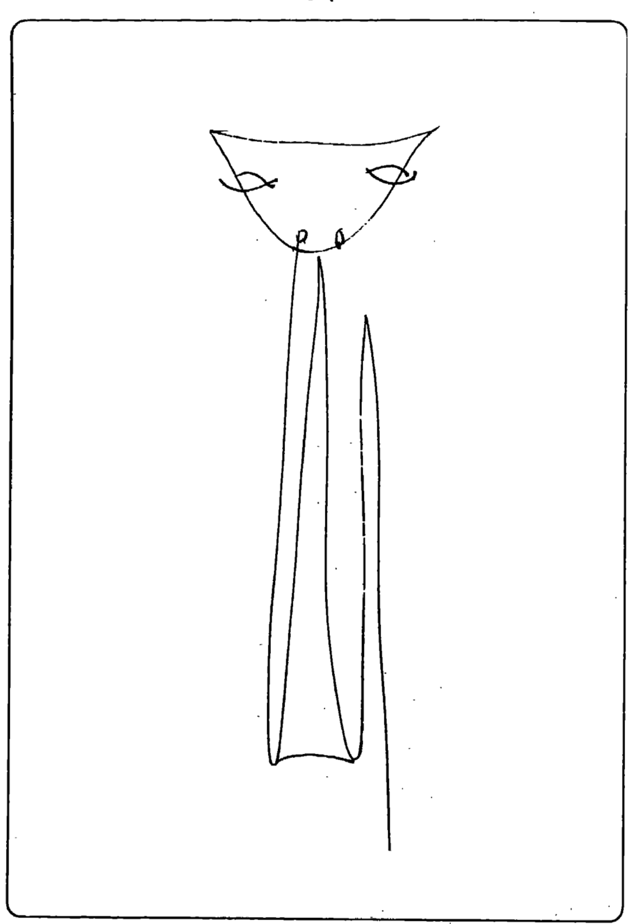
فبالنص القرآنى الذى «هو الكلام المتعالى والمقدس والمعيارى لله.. الذى يقول الحقيقة - القانون للبشر»[١٠]، قد تم تحققه، وتم الإخبار عن مشاهدة هذا التحقق من قبل النبى نفسه، كما أرادت التفاعلات النصية فى رواية أبى سعيد، أن تقول. ومن شأن مضاعفة كهذه لمصداقية السرد ومتخيلاته، أن تضاعف من سلطته أيضا، بحيث تجعله، وهو الرمز والإشارة والاحتمال، بدهية وحدثا، كالتاريخ وكالحياة نفسها. لا يلزم ليتأكد وينزرع ويثمر ممارسة وعلاقة محددة باللغة والجسد والمجتمع والتاريخ، إلا تداوله وإبراز سنده المتصل بالنبى، وإيضاح إحالاته النصية إلى القرآن، ثم الاستسلام لمفاعيله فى الوجدان المثقل بالإحساس بالذنب والخوف والإذعان.

لقد دخل حديث الإسراء والمعراج، إذن، حلبة الاستعمال المحموم للسلطات، شأنه شأن النصوص الدينية كلها، بوصفه سلطة، تعمل من موقع، وتستهدف تحقيق غاية. ولما كانت فكرة جهنم، ومتخيلاتها الإرعابية من بين أهم عناصر بنيته السردية والدلالية، فإن الاستراتيجية الأساسية لإعادة إنتاجه واستعماله كسلطة، كانت تستهدف تحقيق الضبط والهيمنة، وتكريس الاستكانة عند متلقى السرد. إنها استراتيجية منحى الوعيد والإنذار فى الإسلام منذ ظهوره المبكر فى السور المكية.

هذه الاستراتيجية كانت ثابتة. بينما كانت تتغير وتتنوع باستمرار الأطراف المستعملة للسرد والموظفة لفكرة جهنم والمبدعة لمتخيلاتها الإرعابية. كما كانت تتغير تكتيكات التوزيع والتوظيف، من خلال تطوير مستمر لأشكال التفاعلات النصية والقيم الجمالية والرؤيا الدلالية. كما كانت تتغير أيضا الأطراف المستقبلة للسرد، أى المقصود ترويعها وإخضاعها وضبطها بواسطة هذه المتغيرات على محور الاستراتيجية الثابتة.

ولتعيين نقاط على هذه الشبكة المتحركة والمعقدة من استعمال السلطات، وانطلاقا من فكرة البحث الأساسية فى رصد سيرورة إعادة إنتاج المتخيل الإرعابى فى فضاء الإسراء والمعراج، يمكن الانتقال الآن إلى تحديدات ومقاربات جديدة لمتن الحديث فى روايات مختلفة.

٣ - ١ : فى الرواية التى يذكرها الطبرى عن أبى هريرة [١١] يرد هذا المشهد:



«ثم أتى - أى النبى - على قوم تقرض ألسنتهم وشفاههم بمقاريض من حديد، كلما قرضت عادت كما كانت لا يفتر عنهم من ذلك شيء. قال: ما هؤلاء يا جبريل؟ فقال: هؤلاء خطباء أمتك خطباء الفتنة، يقولون ما لا يفعلون».

إن اتساع استخدام الخطابة السياسية فى العصر الأموى تحديدا، قد رسخ من سلطة الخطابة، وكرسها أداة من أدوات الصراع العقائدى والسياسى. إنها الآن «من وسائل نشر الدعوة وكسب الأنصار وإفحام الخصوم»، كما يشير محمد عابد الجابرى(١٢). ويشير إحسان النص إلى هذا بالقول «اقترن ظهور حركة المعارضة بحركة خطابية قوية نشطة، وشارك خطباء كل فريق فى نصرة جماعتهم مشاركة فعالة»(١٣).

كان لابد أن تستولى الخطابة، مع ازدياد الحاجة إلى مفاعليها وسلطتها، على مواقع كان يشغلها النص الدينى. إن سلطة الحديث - مثلا - تواجه تحديا، وتتعرض إلى تنحية وتضاؤل فى مواجهة الحاجة إلى نص أكثر دينامية، وأكثر التصاقا بأحداث الصراع ومحركيه، أكثر واقعية وفاعلية.

إن المشهد الإرعابى الذى ورد فى رواية أبى هريرة بخصوص الخطباء، قد تم إنتاجه واستعماله مباشرة فى هذا الاتجاه: مقاومة الامتداد الكاسح لسلطة الخطابة الآخذة بالازدياد والتأثير فى فضاء الحياة المدينية، الثقافى - الاجتماعى والسياسى، هذا الفضاء الذى كان النص الدينى - منذ بدء الدعوة الإسلامية - يسعى جاهدا - عبر المحدثين والمفسرين والفقهاء - إلى الاستفراد فى رسم معالمه الكبرى، وإدارة الوعى والصراع فيه، وإطلاق الأحكام عليه، بوصفه فضاء رحبا لتنازع السلطات والمصالح والرؤى.

ولكن تعامل المشهد مع الخطابة بوصفها سلطة ثقافية - سردية، لا يلغى حضورها فى المشهد كسلطة أيديولوجية - سياسية أيضا.

إن الخطباء هم متكلمون حقا، يملأ كلامهم حيزا آخذا بالاتساع والحضور فى فضاء الحياة المدينية، فضاء التلقى وتداول السرود النصية والشفاهية. ولكنهم أيضا أصحاب مصالح ورؤى وتطلعات لها حيزها الملموس والواقعى المتحرك والفاعل على خارطة الصراع الاجتماعى والسياسى والأيديولوجى. ولأجلها يشهر السلاح وتراق الدماء.

لقد سعى المشهد الإرعابى فى صيغ أخرى إلى إلغاء الخطابة، إحالتها إلى الصمت، فاستبدل بقرض الألسنة قصها(١٤). وفى روايات أخرى مرفوعة إلى أنس بن مالك ذكرها أبو نعيم فى حلية الأولياء، وابن حبان فى صحيحه، أن المقاريض من نار وليست من حديد.

إن هذه الاستبدالات تسعى إلى تكريس سلطة أكبر للمتخيل، فى مواجهة سلطة الخطابة، بوصفها ممارسة كلامية - ثقافية، وممارسة سياسية - أيديولوجية.

٣ - ٢ : لا تنفصل دلالة المرأة داخل الفضاء المرعب للمعراج المعاد إنتاجه، عن دلالتها داخل التاريخ والمجتمع العربى الإسلامى، الذى هو مجتمع بطريركى ذكورى بامتياز، تساندت وتفاعلت فيه سيرورة الدولة نحو الاستبداد، مع تتويج الذكر - الأب أو الزوج - قيما على المرأة، ومالكا لها جسدا وروحا وكيانا اجتماعيا قانونيا.

فى رواية أبى سعيد الخدرى، وهى كما رجحت من أقدم الروايات المدونة للحديث والمتضمنة متخيلا إرعابيا، يرد مشهد واحد خاص بنسوة جهنم. وقد أجمعت الصيغ التى أوردها ابن اسحق والطبرى وابن كثير للرواية على شكل العقوبة، وهو تعليق النسوة من أثدائهن. أما الذنب المرتكب فهو الزنا(١٥).

ولكن سيرورة إعادة إنتاج الحديث وتداوله، وبخاصة فى روايات متأخرة، أهمها تلك المنسوبة إلى ابن عباس، لا تبلث أن تنفتح على الرعب النسوى. حيث ينطلق السرد الأبوى السادر فى سلطته، الواثق من بلاغته، فى متابعة بارعة مروعة لا تعرف الرحمة أو الكلل لأجساد النسوة فى جهنم. وذلك فيما يبدو استنادا إلى حديث ذكره البخارى ومسلم وأحمد والترمذى.. إلخ، مفاده أن أكثر أهل النار النساء. ونص الحديث يفيد أن قول النبى هذا يتعلق بمشاهدة عيانية(١٦).

إن المتخيلات الإرعابية النسوية فى المعراج المعاد إنتاجه، تتجاوز فى قسوتها وكثافتها الأفق الإرعابى الذى وصل إليه القرآن والسنة فيما يخص النساء.

فالمتخيلات الإرعابية فى القرآن تكاد تكون موجهة كلها ـ لفظا ومعنى ـ ضد الرجال، الذين كان النبى يخوض ضدهم حربا أيديولوجية حاسمة للاستحواذ على السلطة فى مكة. إن غياب النساء عن هذه الحرب أبعدهن عن الوعيد المباشر للآيات المكية الزاخرة بمتخيلات جهنم والنار، باستثناء زوجة أبى لهب فى سورة المسد. وقد جمع القرآن الرجال والنساء فى سياق إنذارى واحد، فى موضعين فقط ـ التوبة ٦٨، الصافات ٢٢.

فى السنة ترد عدة إشارات إلى نسوة يعذبن فى جهنم. ولكن بدون تفصيل فى أشكال التعذيب(١٧). وهذه الإشارات، فضلا عن حديث ـ أكثر أهل النار النساء ـ كانت من مرجعيات الجنسانية الذكورية لحظة انطلقت مخيلتها الإبداعية للعمل ضد أجساد النساء فى فضاء الجحيم المعراجى.

فى وثيقة ـ معراج محمد ـ تبدو النساء أدوات تعذيب للعصاة والمذنبين فى جهنم. وهى إشارة نادرة ـ تخيليا ـ ولكن دلالتها تحيل إلى صورة المرأة فى مجتمع ذكورى بطريركى يختزلها جسدا يغوى ويقود إلى الهلاك.

«بخارج الأبواب على الشمال سبعون ألف جبل من نار، ينبع منها سبعون ألف نبع من نار، على حافة كل نبع سبعون ألف قلعة من نار، بكل منها سبعون ألف بهو من نار، وفى كل بهو سبعون ألف امرأة من نار، كلهم غاية فى القبح والشناعة، فإذا ما التقين بالعصاة والمذنبين أخذهم بالأحضان الشديدة حتى يتراءى لهم أنهم قد فقدوا حياتهم حرقا بأشد مما تحرق كل النيران الأخرى.. كما تصب كل واحدة منهن عليهم سبعين ألف نوع من العذاب»(١٨).

لقد أفردت وثيقة معراج محمد لتعذيب النساء مشهدا مرعبا: «رأيت أفواجا من النساء معلقات فى كتل من نار ربطت على فروجهن، وعلقت تلك الكتل فى سلاسل من نار، وهن البغايا»(١٩). ولكن تراكم المشاهد الخاصة بتعذيب النساء بشكل سادى فظيع، سوف نطالعه فى الرواية المنسوبة إلى ابن عباس(٢٠)، وفى رواية أخرى وردت تحت عنوان «السراج الوهاج فى ليلة الإسراء وقصة المعراج» تأليف الشيخ الفاضل محمد ظلام البابلى(٢١).

تعيد هذه المشاهد إنتاج وتأكيد السلطة الأبوية ـ الذكورية ـ على شكل وقائع لتعذيب النساء شاهدها النبى، وشرح جبريل جيشياتها.. وهى مشاهد تؤدى فى نسقها التداولى وظيفتين متكاملتين:

أ ـ ممارسة النص لسلطته المتماهية مع سلطة الرجل فى مجتمع بطريركى، «اكتملت فيه مع الإسلام قيمومة الرجل على المرأة وشرعت بنص مكتوب، وفقدت المرأة ما تبقى لها من حرية

جاهلية بإخضاعها لحكم الرجل»(٢٢).

ب - ممارسة الترويع بحق المرأة، بهدف ضبطها وإخضاعها جسدا وسلوكا لسلطة الذكر، صاحب الحق في التخييل والتعبير وإرسال السرد الإرعابي. أي أن المشاهد شكل من أشكال تربية المرأة، يقوم بها المجتمع البطريركي «لكي تخضع - المرأة - لنظامه وتقوم بالوظائف والأدوار المخصصة لها»(٢٣). وهذا الشكل يقوم على الإرعاب واستلاب المرأة من خلال إحساسها بالذنب وخوف العقاب المنتظر في المعاد.

إن النساء قد استدعين إلى المشاهد الإرعابية بهدف إعطاء درس تحمل أجسادهن علاماته وكلماته وعبره البليغة. إن أجساد النساء المعذبات في المتخيلات الإرعابية موضوع لتمارس الجنسانية الذكورية من خلاله، وعليه، سلطتها الأبوية السادية.

تعرض أجساء النساء المعذبات بوصفها مؤشرا على الخطيئة، ومسرحا للعقاب الذي تفترضه العدالة. والجسد في الحالتين ملك الرجل الذي رسم حدود المسموح والممنوع في حركية الجسد، وابتكر أشكال إيلامه وتشويهاته المناسبة، إذا اخترقت المرأة هذه الحدود، ومارست حركيتها الحرة جسدا وسلوكا(٢٤).

«رأيت نساء معلقات من شعورهن، ويغلي دماغهن كغلي القدور. فقلت: من هؤلاء يا أخي جبريل؟ قال: هؤلاء النساء اللاتي لا يغطين شعورهن من الرجال الأجانب».

«ورأيت نساء معلقات بشعورهن في شجرة الزقوم، والحميم يصب عليهن فيهري لحومهن.. قال: هؤلاء النساء اللاتي كن يشربن الأدوية حتى يقتلن أولادهن خوفا من مطعمهم ومشربهم وتربيتهم، ألم يعلمن أن الله يطعمهم ويسقيهم..».

«ورأيت نساء مقيدات بقيود من نار، وقد فتحت أفواههن، ولهيب النار يخرج من بطونهن.. قال: هؤلاء المغنيات اللاتي يمتن من غير توبة».

«ورأيت نساء على رءوسهن قطران، والحيات تنهشهن.. قال: هؤلاء النائحات بالكراء».

في دراسته القيمة عن ألف ليلة وليلة، يستخلص الباحث بو علي ياسين خصائص المرأة في الحكايات(٢٥). وهي نفس الخصائص التي تطرحها المشاهد الإرعابية للمرأة، الخصائص التي رسمتها وحددتها الجنسانية الذكورية في المجتمع العربي للمرأة، وأملتها قيم وأوهام البنية الأبوية لهذا المجتمع.

فالمرأة شهوانية، ناقصة عقل ودين، لا تؤتمن، ثرثارة سليطة اللسان، دأبها زرع الشر والبغضاء، ماكرة مخادعة، وسخة الجسد والثياب.

ومن خلال هذه الاختزالات للمرأة، يحدد السرد ذنوب النساء وأشكال ترويعهن. ويحتل الزوج حيزا واسعا من المشاهد، بوصفه ممثلا للجنسانية الذكورية في تداعياتها السردية السادية. إن سلطة النص تستعمل للدفاع عن الرجل - الزوج، ولأجله تبتكر المخيلة الذكورية آلام النساء وتشويهات أجسادهن الفظيعة، مما يعكس حقيقة أن تصرفات المرأة ومنظومة التقييمات البطريركية لها، كانت تخضع في جانب كبير منها للوضع الزوجي(٢٦).

«رأيت نساء باكيات حزينات ينادين فلا يجبن، ويتضرعن فلا يرحمن، فقلت: من هؤلاء يا أخي يا جبريل؟ قال: هؤلاء اللواتي يتزين لغير أزواجهن».

«ورأيت نساء عليهن سراويل من قطران، وفي أعناقهن السلاسل والأغلال.. قال: هؤلاء المستخفات بأزواجهن اللاتي تقول إحداهن لزوجها: ما أشنع وجهك وما أقبح شكلك وما أنتن

ريحك..».

«ورأيت نساء قد احترقت وجوههن. وألسنتهن مندلعات على صدورهن.. قال: هؤلاء اللواتى يقلن لأزواجهن: طلقنا، من غير سبب».

«ورأيت نساء معلقات من أرجلهن فى تنور من نار. فقلت: من هؤلاء.. قال: هؤلاء اللاتى يشتمن أزواجهن».

«ورأيت نساء أرجلهن إلى ألسنتهن، وأيديهن إلى نواصيهن.. قال: هؤلاء اللاتى لا يحسن العشرة، ولا يحسن الوضوء، قذرات الثياب والجسد، لا يغتلسن من الحيض والجنابة، ويتهاون فى صلاتهن حتى تفوت..».

«ورأيت نساء صما بكما فى تابوت من نار، يخرج دماغ رءوسهن مثل الدهن من مناخيرهن. وبدنهن منتن يتقطع من الجذام والبرص.. قال: هؤلاء كانت أولادهن من غير أزواجهن من الزنا..».

إن الجنسانية الذكورية تتبدى هنا فى أقصى بشاعتها وساديتها التخييلية تجاه المرأة، التى تبدو داخل النص موضوعا لممارسة السلطة، كما هى داخل التاريخ أيضا، سلطة الضبط والترويع والقمع الجسدى، عند أقل احتجاج من المرأة على هذه السلطة، أو محاولتها الخروج على تعليماتها وقيمها الذكورية(٢٧).

إن تاريخ سحق المرأة برمته، يجد ترميزا وتمثيلا ناصعين بارعين له، فى صور جهنم النسوية، كما قدمتها رواية ابن عباس. ويمكن الإشارة، أخيرا، إلى أن رواية ابن عباس تتضمن أربعة وعشرين مشهدا إرعابيا تم توزيعها كالتالى: خمسة عشر مشهدا لتعذيب النساء، سبعة مشاهد لتعذيب الرجال والنساء معا. مشهدان لتعذيب الرجال فقط.

تعكس هذه القسمة استكمال الجنسانية الذكورية سلطاتها وهيمنتها الشاملة اللاإنسانية على المرأة، داخل النص وداخل التاريخ. وهذا الاستكمال عبرت عنه حوارية لطيفة أوردها الآبى فى - نثر الدر - ج ٣ - ص ٢٤٢ - (ت محمد على قرنة - مصر ١٩٨١):

«قالت امرأة مزيد لجارة لها: يا أختى كيف صار الرجل يتزوج بأربعة ويملك من الإماء ما يشاء، والمرأة لا تتزوج إلا واحدا ولا تستبد بمملوك؟ قالت لها: يا حبيبتى، قومٌ الأنبياء منهم، والخلفاء منهم، والقضاة منهم، والشرط منهم. تحكموا فينا كما شاءوا وحكموا لأنفسهم بما أرادوا».

***

- ٤ -

فى موازاة سيرورة إعادة إنتاج حديث الإسراء والمعراج، ظهرت صيغ سردية أخرى موضوعها القيامة وجهنم والتعذيب. ومن بين أهم هذه الصيغ تلك التى تقوم على عملية إخبار عن رؤيا فى النوم، قد تكون حقيقية أو مجازية - ذريعة للقول - وهى فى الحالتين صيغة تهدف إلى خلق إطار سردى لتمرير خطاب أيديولوجى جمالى محدد، نجد مرجعيتها الأسلوبية فى حديث المنام الطويل المتقدم ذكره. كما أنها تتقاطع مع مأثورات الإسراء والمعراج، وبخاصة من ناحية اعتمادها على فضاء المعراج ومفاعيل جهنم الإرعابية.

من النماذج الدالة لهذه الصيغة السردية يمكن الوقوف عند نصين:

٤ - ١ : المنام الكبير للشيخ ركن الدين بن محمد بن محرز الوهرانى، المتوفى سنة ٥٧٥هـ. وهو من نوابغ عهد صلاح الدين الأيوبى، كما يقول هادى العلوى(٢٨). «وقد كتب فى حمايته أدبا نقديا تناول فيه أرباب الدولة وفضح مفاسد

الإدارة، وندد بالفقهاء والقضاة والأدباء والشعراء والصوفية والأطباء وغيرهم»[٢٩]. ويرجح الباحث العلوى أن يكون صلاح الدين نفسه قد «وجهه إلى هذه المهمة فى مسعى لمحاربة الفساد، وبعد أن عجز عن كبحه بالسلطة[٣٠].

يستثمر الوهرانى متخيلات المعاد فى الثقافة العربية الإسلامية، من حشر وحساب وتعذيب، من أجل إشادة نص فنى انتقادى ساخر، يهدف إلى تعرية فساد عصره، وإظهار السلوك الشائن لبعض معاصريه.

لا يركز الوهرانى على مشاهد التعذيب. ويبدو أن روحه الساخرة المرحة الواضحة فى سرده، لا تنسجم مع التوجه الإرعابى السادى الذى لاحظناه فى النصوص السابقة. ولكن الوهرانى يستثمر فضاء القيامة وجهنم كخلفية للخوف والقلق[٣١]، يرسم عليها شخصيات المنام، وقد حركهم خوفهم الفظيع، وفضحهم الحساب، ووضعتهم تهديدات الزبانية بالنار والسلاسل، فى مواقف سخرية وذل وانهيار. ومن خلال ذلك كله يسلط الضوء على أفاعيل بعض معاصريه، داخل المجتمع والتاريخ.

يقول راوى المنام مخاطبا الحافظ العليمى الذى كان «لا يقتنى إلا الغلمان الذكور، كلما التى واحد باعه وأخذ آخر..»: «أما ترى السماوات تنفظر مثل فطاير المزة فى الكوانين، أما ترى الملائكة منحدرة من السماء إلى الأرض زرافات ووحدانا؟ أما ترى الميزان يرتعد بما فيه مثل المحموم.. يوم البحران، أما ترى الصراط يرقص بمن عليه رقص القلوص براكب مستعجل؟ أما ترى مالك خازن جهنم قد خرج من النار ميحلق العينين فى يده اليمنى مصطيخة وفى يده الأخرى السلسلة المذكورة فى القرآن وهو يدور فى الموقف على اللاطة والقوادين من أمة محمد صلى الله عليه وسلم، ونحن متهمون بهذه الخلال الميشومة[٣٢]..».

ويتابع «فبينا نحن فى المحاورة وإذا نحن بمالك خازن النار قد هجم علينا وقبض على أيدينا ورمى السلسلة فى أرقابنا، وسحبنا إلى النار، فارتعنا إلى ذلك ارتياعا عظيما، وقلت لك: هذا الذى خوفتك منه قد وقعنا فيه[٣٣]...».

إن أهمية المنام الكبير للوهرانى تكمن فى أنه واحد من النصوص النادرة فى التراث العربى الإسلامي، التى لم تخضع فى بنيتها السردية والدلالية، لسلطة المتخيلات الأخروية الإرعابية. فالسرد فيه لا يتماهى مع هذه السلطة، ولا ينطلق من الامتثال والتسليم لمفاعليها الإرضاخية التخويفية. لا يستعملها ضد آخر، داخل النص أو داخل النسق التخاطبى للنص، ولا يتواطأ معها ليحقق بواسطتها تحويلا معينا فى مسار الوعى والسلوك، أو ضبطا وهيمنة على المتلقى، بل على العكس من ذلك، فسلطة المتخيل تغدو داخل بنية السرد والدلالة لمنام الوهرانى موضوعا لتأكيد الهجاء الساخر المرح، وتعميق المفارقات الهزلية المضحكة. أى أنها تستعمل على الضد من طبيعتها ومن استعمالاتها المعتادة داخل الثقافة العربية الإسلامية. إنها تصبح مصدرا لإنتاج الموقف الساخر، لا لإنتاج المشهد المرعب.

فشخصيات المنام تتكلم وتخوض حوارات طويلة، تستذكر وتتهم وتعترض وتهدد وتحاجج. إنها كيانات متكلمة ومستدعاة إلى المشهد لتتكلم لا لتتعذب. إنها حرة وتمارس فعلا، سوى الفعل الذى أبرزته متخيلات المعراج، وهو الاستسلام للزبانية فقط. شخصيات المنام تعترض على الزبانية، تحاججهم وتطلب منهم تأجيل العذاب.

حقا إن حركة الشخصيات وكلامها مؤطران بالخوف، ولكنه ليس خوف المتلقى الذى يزرعه فيه السرد السادى، وإنما هو خوف الشخصيات نفسها، الذى يفضح هشاشتها وتفاهتها وعارها، والذى يعمق المفارقات الساخرة المبهجة المضحكة التى تهزم خوفنا وتهزم سلطة المتخيل الإرعابى، لكنها تدعم نقد الوهرانى وترفع من القيمة الجمالية التعبيرية لسرده الساخر.

يقول راوى المنام عن القاضى الفقيه كمال الدين بن الشهرزورى «عرضوا اليوم صحائف أعماله بين يدى الحق سبحانه، وهى شىء عظيم مثل جبلى بثير ولبنان. فقالت الملائكة: أى رب، أشغالنا كثيرة فى هذا اليوم، وقد جاء هذا الرجل بتخليط عظيم، وقد سبقه أمم من الناس، وهو يريد يوم قيامة وحده، ولا يحاسب فيه سواه، وموازين برسمه لا يشركه فيها غيره..» (٣٤).

وعندما يتمنى العليمى قطعة صابون رقى وشيئا من التراب المراغى ليغسل لحيته التى اتسخت من العرق والغبار، يقول له الراوى «ما تحتاج إلى شىء من هذه. الساعة تستريح منها - أى اللحية - لأنك إن كنت من أهل السعادة فما تدخل الجنة إلا أجرد أمرد، وإن كنت من أهل النار فالزبانية يعملون منها الفتايل توقد ليلة الميلاد فتيلة على باب الجحيم..» (٣٥).

إن الهول نفسه يتحول عند الوهرانى إلى موضوع للسخرية والضحك والتصوير الفنى. فيفرغ بذلك دلالة جهنم وتهويمات الخطاب الدينى الإنذارى، من أية سلطة إرعابية، لحساب سلطة السخرية والإضحاك فى سرده الجميل والممتع.

٤ - ٢ : على العكس من منام الوهرانى الساخر المرح، فإن منام النبيل الربانى السيد - أبو القاسم الأشكورى الجيلانى - ينضح بالرعب والقسوة والسادية. وقد جاء المنام تتويجا لحيرة الجيلانى وتردده بين تحصيل الكلام وحكمة اليونانيين وقراءة إلهيات الأسفار للمولى صدرا الشيرازى من جهة، وبين كتب الفقهاء والأصوليين وحضور مجالسهم التى كان يجدها «أوهن من بيت العنكبوت» كما يقول، من جهة أخرى.

حيرة تذكرنا بالغزالى وهو يتحدث عن أزمته الروحية والفكرية فى «المنقذ من الضلال». وينبغى أن نتوقع أن المنام سوف يحسم هذا التردد بين الفلسفة وبين الفقه، أو بين العقل وبين النقل. وقد كان الأمر كذلك فعلا.

إن حسم التردد لصالح الفقه - النقل هو مغزى السرد الذى يقوم به الجيلانى، وهو أيضا مغزى استدعاء هذا السرد من قبل الشيخ عباس بن محمد رضا القمى «١٢٩٣ - ١٣٥٩هـ) الذى أورد المنام فى كتابه - سفينة البحار - مادة - فلسف.

كلاهما يلجأ إلى استعمال سلطة المتخيل الإرعابى فى اتجاه يخدم موقفهما الثقافى الأيديولوجى المناهض للفلسفة - العقل.

الأول يسرد منامه، والثانى يدمجه فى مؤلفه، ويصبح جزءا مكملا لخطابه الفقهى حول الفلسفة. كلاهما يستهدف التأثير من خلال سلطة المتخيل، فى متلقى السرد، لكبح أى نزوع فلسفى - عقلى محتمل، ولحسم أى تردد قد يمتحن به المتلقى بين الفلسفة وبين الفقه.

كلاهما يقدم عظة وحكما. وكلاهما يرسل تهديدا مبطنا، ويلوح، استنادا إلى سلطة المتخيلات الإرعابية وفضاء جهنم، بالعنف فى مواجهة العقل.

فى المنشور الذى كتبه - أبو عبد الله بن عياش - لمنع الفلسفة - وكتبها وتحذير الناس منها، والذى نشر فى الأندلس والمغرب بعد نفى ابن رشد، إشارة إلى أن الله خلق الفلاسفة للنار، وأنهم

بعمل أهل النار يعملون، ويحملون أوزارهم كاملة يوم القيامة وأوزار الذين يضلونهم بغير علم[(٣٦)].

ثم يخاطب المنشور عامة الناس بالقول «فاحذروا وفقكم الله هذه الشرذمة على الإيمان، حذركم من السموم السارية فى الأبدان. ومن عثر له على كتاب من كتبهم فجزاؤه النار التى بها يعذب أربابه، وإليها يكون مآل مؤلفه وقارئه مآبه». ثم يستدعى النص على التوالى الآية ١١٣ هود - ٢٢ آل عمران - ١٦ هود، ويدمج الآيات فى مقبوس واحد يرد فيه التهديد بالنار مرتين، ويرد فيه فعل - حبط - مرتين أيضا، فى إشارة إلى فشل الفلاسفة فى تحقيق أهدافهم، وقدرة السلطة على البطش بهم، قبل انتقالهم إلى جهنم.

وفى فتوى شيخ الإسلام ابن الصلاح حول الاشتغال بالفلسفة والمنطق تعليما وتعلما، وهل المنطق جملة وتفصيلا مما أباح الشارع تعليمه وتعلمه.. إلخ، يقول ابن الصلاح مفتيا:

«الفلسفة رأس السفه والانحلال، ومادة الحيرة والضلال، ومثار الزيغ والزندقة. ومن تفسلف عميت بصيرته عن ممارسة الشريعة المؤيدة بالحجج الظاهرة، والبراهين الباهرة، ومن تلبس بها تعليما قارنه الخذلان والحرمان واستحوذ عليه الشيطان.. إلخ»[(٣٧)]. ثم يحرض ابن الصلاح السلطان على طرد المشتغلين بهذا الفن - الفلسفة - من المدارس، وأن يعاقبهم، «ويعرض من ظهر منه اعتقاد عقائد الفلاسفة على السيف أو الإسلام لتخمد نارهم، وتنمحى آثارها وآثارهم»[(٣٨)].

إن منام الجيلانى يندرج فى هذا الاتجاه الفقهى - النقلى، ضد الفلسفة فى التاريخ الثقافى العربى - الإسلامى. وهو يعيد صياغة محتوى المنشور والفتوى، على شكل متخيل حلمى تدور وقائعه الرهيبة فى جهنم:

«... فرأيت فى عالم الطيف أن القيامة قد قامت، ورأيت لمة من الناس حيارى وأخرى معذبين بأنواع العذاب، وتبين أنه لا بأس على وعلى صاحب كان معى، فقلت لصاحبى أريد أن أنظر إلى الجحيم وعذابها الأليم قال: إنى أخاف منها ولا أصاحبك، فبادرت عليها وسرت فى الحشر حتى رأيت الجحيم كبئر عميق فى أطرافها الأربعة أربعة من الملائكة على عواتقهم أعمدة تشتعل منهار النار فدنوت إلى واحد منهم فصاح على وقال: تنح عن النار فليست هى مقامك، فاقشعر جلدى وقلت أريد أن آخذ منها جذوة لدفع حاجة، قال لا تقدر على استخراجها منها، وإنما كان غرضى النظر إليها والاطلاع على من كان فيها، فسعى معى فى حاجتى فما قدرنا على إنجاحها، ثم صاح علىّ ثانيا فرجعت قهقهرى لهيبته إلى مسافة ثم استدبرته مقدارا آخر ثم استقبلتهم لأنظر ما يصنعون، فرأيتهم أخرجوا من جهنم رجلا أسود طويلا مشوه الخلقة يخرج من منافذ أعضائه شعلات من نار ثم أسندوه إلى حايط وضربوه على رأسه وصدره ويده وساير أعضائه مسامير من حديد محماة، ثم شقوا صدره وأدخلوا إحدى يديه فيه وأخرجوها من ظهره وناولوه من ظهره كتابا فقالوا له: إقرأ. فقال لهم: كيف أقرأ والكتاب على ظهرى؟ فوجأ عنقه واحد وقلبه إلى ظهره فشرع فى قراءة الكتاب، فدنوت منه فسمعت منه حكاية الوجود والماهية ثم ضربوا على رأسه أعمدة من نار وأسقطوه فيها - أى جهنم -»[(٣٩)].

يعيد المشهد المركزى للمتخيل، مسرحة الآيات ١٠ - ١٢ من سورة الانشقاق ******. فالآيات المذكورة هى مصدر الحركة الأساسية فى المشهد: أن يؤتى الرجل كتابه وراء ظهره. وعلى هذه الحركة تترتب بقية عناصر وحركات المشهد

التعذيبى: شق الصدر، وإدخال اليد من الصدر وإخراجها من الظهر، ثم قلب العنق إلى الظهر للقراءة. كما يعتمد المشهد على عدد من التفسيرات والتأويلات للآيات المذكورة(٤٠)، وعلى مشاهد صلب وتعذيب مما شاهده الجيلانى أو قرأ عنه.

بيد أن اللحظة التأويلية الأساسية والخاصة فى النسق الدلالى للمتخيل، تظهر عندما يشرع المعذب فى القراءة، فيتبدى من المشتغلين بالفلسفة - الإلهيات تحديدا - «سمعت منه حكاية الوجود والماهية». مما يكشف الطابع الأيديولوجى - الفقهى لهذه اللحظة التأويلية، وقد توسلت المتخيل الإرعابى وسلطته لترويع المشتغلين بالفلسفة، تعليما وتعلما.

إن منام الأشكورى الجيلانى يعمل على الضد من عمل منام الوهرانى. فهذا الأخير يستخدم المتخيل فى سبيل السخرية، لا فى سبيل الإرعاب، وهو استخدام يفقد المتخيل سلطته المعهودة تماما. لقد حافظ الوهرانى على المسافة التى تكفل استخداما حرا - ساخرا - لمتخيل قمعى جاد. وهو بذلك يختلف عن المعرى الذى تماهى أحيانا مع سلطة المتخيل الإرعابى فى رسالة الغفران(٤١).

أما الجيلانى فى منامه فهو يتماهى إلى درجة التطابق مع سلطة المتخيل الإرعابى، فيستخدم هذه السلطة فى اتجاه محدد، ويجرى عمليات تناص لسياقات ونصوص تكرس الرعب فى نفس المشاهد - المتلقى - ويقوم بتأويل هوية الذى «أوتى كتابه وراء ظهره» بحيث يوظف المتخيل فى سبيل قمع العقل، والإذعان لمطلب الفقهاء بالابتعاد عن الفلسفة، والاكتفاء بعلوم الدين. وهذا هو الهدف المقصود من استثارة مفاعيل المتخيل، وحشد عناصره الإرعابية.

هوامش

(١) انتشرت فى أوروبا خلال القرنين ١٣ - ١٤ م مخطوطات للترجمتين اللاتينية والفرنسية لقصة الإسراء والمعراج. وقد عثر على هذه المخطوطات فى مكتبات بانكلترة وفرنسة وإيطالية وأيرلندا.. إلخ. ويرجح د. صلاح فضل أن الأصل العربى المفقود لهذه الترجمات المخطوطة كان قصة شعبية فولكلورية منتشرة فى المغرب والأندلس، تستقى جميع عناصرها من المأثورات الإسلامية ولا تلتقى مع إحداها بدقة. (انظر: د. صلاح فضل - تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية من ٤١ - ٤٢ ط دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٥).

(٢) - د. محمد حافظ دياب: الدين والمغامرة الإبداعية - مجلة النهج - العدد (٢٨) - ١٩٨٩ - ص ٤١ وما بعد.

(٣) يعقب ابن كثير - ج ٣ تفسير سورة الإسراء - بعد أن يسوق رواية الحديث عن أبى هريرة بقوله: «هذا الحديث فى بعض ألفاظه غرابة ونكارة شديدة. وفيه شيء من حديث المنام من رواية سمرة بن جندب عند البخاري. ويشبه أن يكون مجموعا من أحاديث شتى أو منام أو قصة أخرى غير الإسراء والله أعلم».

(٤) فيما يخص تواصل العذاب: «والذين كفروا لهم نار جهنم لا يقضى عليهم فيموتوا ولا يخفف عنهم من عذابها» - فاطر ٣٦ - «إن المجرمين فى عذاب جهنم خالدون. لا يفتر عنهم وهم فيه مبلسون» - الزخرف ٧٤ - ٧٥. «فلا يخفف عنهم العذاب ولا هم ينصرون» البقرة ٨٦. وانظر أيضا: البقرة ١٦٢ - آل عمران ٨٨ - هود

٣٩ ـ الزمر ٤٠ ـ الشورى ٤٥ ـ الزخرف ٧٤.. إلخ.

وقد قال ابن حجر المكى تعليقا على هذا الموضوع «دلت الآيات والأحاديث على أن عذاب الكفار فى جهنم دائم مؤبد وما ورد مما يخالف ذلك يجب تأويله» الزواجر عن اقتراف الكبائر ـ ج ١ ـ ص ٢٩ ـ طبعة المطبعة الأزهرية ـ مصر ـ ١٣٢٥هـ.

وفيما يخص تجدد الجسد لاستقبال عذاب جديد: «كلما نضجت جلودهم بدلناهم جلودا غيرها ليذوقوا العذاب» النساء ٥٦.

(٥) كما فى سورة الدخان، حيث يربط السياق بين الموقع الاجتماعى الوجاهى لـ ـ الأثيم ـ وهو أبو جهل، كما ينقل السيوطى عن ابن جبير (الاتقان فى علوم القرآن ـ ج ٤ ـ ص ٩١) وبين شكل عذابه الذى يتضمن الإيلام والإهانة: «خذوه فاعتلوه إلى سواء الجحيم. ثم صبوا فوق رأسه من عذاب الحميم. ذق إنك أنت العزيز الكريم» ٤٧ ـ ٤٩، فالرأس المرفوع فى الدنيا يتلقى العذاب مباشرة فى جهنم.

وفى سورة المائدة «والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا» ٣٨.

(٦) الصنفان الآخران من المذنبين المعذبين هما الزناة الذين كانوا يحرقون عراة، وآكل الربا الذى كان يسبح فى نهر من دم ويلقم حجرا.

(٧) ذكرها ابن اسحق ٨٥ ـ ١٥٠ هـ فى السيرة النبوية بدون إسناد. واكتفى بالقول «حدثنى من لا أتهم عن أبى سعيد الخدرى..». ثم ذكر الرواية الطبرى والبيهقى وابن كثير عن أبى سعيد بطرق مختلفة تلتقى عند أبى هارون العبدى. وهو من المضعفين جدا.

(٨) يرفع الطبرى وابن كثير عدد المشاهد إلى خمسة.

(٩) خضعت هذه المشاهد نفسها إلى تطويرات متتالية ذات دلالة. فبالنسبة للمشهد الثالث مثلا: أ ـ عند ابن اسحق فى السيرة، وهو النص المدون الأم فيما يبدو: «ثم رأيت رجالا لهم بطون لم أر مثلها قط..». ب ـ وفى نص الطبرى الذى أثبتناه تشبه البطون بالبيوت. جـ ـ وفى رواية تالية للحديث عن أبى هريرة يسوقها ابن أبى حاتم «فنظرت فوق فإذا رعد وبرق وصواعق. قال: وأتيت على قوم بطونهم كالبيوت فيها الحيات ترى من خارج بطونهم.. إلخ». ابن كثير: تفسير سورة الإسراء. د ـ وعند أبى الليث السمرقندى فى كتابه السادى الفظيع «قرة العيون ومفرح القلب المحزون» الباب الخامس (عقوبة أكلة الربا): «رأيت رجالا بطونهم بين أيديهم تغلى حيات وعقارب تلوح الحياة فى بطونهم». هـ ـ وفى رواية ابن عباس الطويلة للحديث والتى سوف أقف عندها وقفة خاصة فيما يلى من الدراسة، يصبح المشهد كالتالى: «ورأيت رجالا ونساء يسقون من القيح والصديد كلما يحصل فى أجوافهم شىء تمزقت جلودهم عن أجسادهم ثم يعودون خلقا جديدا. فقلت من هؤلاء يا أخى باجبريل؟ قال: هؤلاء الذين يأكلون الربا».

(١٠) محمد أركون: الحركات الإسلامية ـ قراءة أولية ـ ترجمة هاشم صالح ـ مجلة الوحدة (المجلس القومى للثقافة العربية) العدد ٩٦ ـ أيلول ١٩٩٢ ـ ص ٨.

(١١) جامع البيان ـ تفسير سورة الإسراء ـ وعند ابن كثير فى تفسير سورة الإسراء. يقول ابن كثير عن هذه الرواية «وهى مطولة جدا وفيها غرابة».

(١٢) بنية العقل العربى ـ ص ٢٠ ـ ط ٢ ـ بيروت.

(١٣) الخطابة العربية فى عصرها الذهبى ـ ص

٥٦ ـ ط دار المعارف بمصر ١٩٦٤.

(١٤) جامع البيان للطبرى ـ نفس المعطيات ـ وفى حلية الأولياء لأبى نعيم ـ ج ٨ ترجمة عبد الله بن المبارك: «رأيت ليلة أسرى بى رجالا تقطع ألسنتهم بمقاريض من نار.. إلخ».

(١٥) يوسع الطبرى المشهد قليلا فيذكر «ثم نظرت فإذا بنساء معلقات بشديهن ونساء منكسات بأرجلهن، قلت من هؤلاء ياجبريل؟ قال: هن اللاتى يزنين ويقتلن أولادهن».

(١٦) مسلم ـ كتاب الرقاق ـ عن ابن عباس «اطلعت فى النار فرأيت أكثر أهلها النساء».

وعن أسامة بن زيد «قمت على باب النار فإذا عامة من دخلها النساء». وعن عبد الله بن عمر فى باب ـ نقصان الإيمان بنقص الطاعات ـ «يامعشر النساء تصدقن. وأكثرن الاستغفار فإنى رأيتكن أكثر أهل النار».

وفى حديث صلاة الكسوف يخبر النبى أصحابه أنه قد عرضت عليه الجنة والنار، وأنه رآهما رأى العين أثناء صلاة الكسوف، ويقول «رأيت النار فلم أر كاليوم منظرا قط، ورأيت أكثر أهلها النساء».

وقد أفرد الترمذى فى سننه بابا لهذا الموضوع بعنوان «باب ما جاء أن أكثر أهل النار النساء».

(١٧) فى حديث صلاة الكسوف «عُرضت علىّ النار فرأيت فيها امرأة من بنى إسرائيل تعذب فى هرة لها ربطتها..». وفى ـ باب جهنم ـ من صحيح مسلم عن أبى هريرة أن النبى تحدث عن صنف من أهل النار لم يره «نساء كاسيات عاريات مميلات مائلات رؤوسهن كأسنمة البخت المائلة لا يدخلن الجنة ولا يجدن ريحها..». وفى حديث المنام الطويل فى صحيح البخارى يخبر المشهد الثالث عن رجال ونساء عراة فى مثل التنور يأتيهم لهب من أسفل منهم.. وهم الزناة والزوانى.

(١٨) صلاح فضل «م . س» ص ٢٦٦ (ملحق الكتاب: وثيقة معراج محمد).

(١٩) نفسه ـ ص ٢٧٣ ـ.

(٢٠) الإسراء والمعراج للإمام ابن عباس. ومعه كتاب «بغية المحتاج فى تخريج أحاديث الإسراء والمعراج»، تأليف محيى الدين الطعمى. ط دار الروضة ـ القاهرة ١٩٩١.

(٢١) طبعة المكتبة الأدبية ـ حلب ـ (ب ـ ت).

(٢٢) هادى العلوى: المرأة فى الجاهلية. المرأة فى الإسلام ـ مجلة النهج ـ خريف ١٩٩٥ ـ ص ٤٠ ـ ٤١.

(٢٣) بو على ياسين: خير الزاد فى حكايات شهرزاد ـ ص ٩٣ ـ ط دار الحوار ـ اللاذقية ـ ١٩٨٨٦.

(٢٤) د. مصطفى حجازى: سيكولوجية الإنسان المقهور ـ فصل «وضع المرأة ـ الاستلاب الجنسى» ـ ص ٢٢٤ وما بعد. ط معهد الإنماء العربى ـ بيروت ١٩٨٠.

(٢٥) بو على ياسين: (م . س) ص ٥٧ وما بعد.

(٢٦) هادى العلوى: (م . س) ص ٤١.

(٢٧) فى حكايات ألف ليلة وليلة تقوم بعض الشخصيات من الرجال بانتقام سادي من المرأة، وبخاصة فيما يتعلق بمسألة الخيانة الجسدية. وقد أشار بو على ياسين إلى أمثلة على هذا الانتقام فى كتابه «خير الزاد من حكايات شهرزاد». ويمكن أن نلاحظ بوضوح فى هذه الأمثلة روح القسوة والعنف البالغين فى تعامل الرجل المنتقم من جسد المرأة، شبيها بالروح المتمثلة فى المشاهد الإرعابية للمعراج: «فى حكاية المدينة المسحورة تخون إحداهن زوجها، فتلقى عقاب الموت، ولكن من رجل آخر غير زوجها، رجل ينتقم لجنسه

الذكرى - فدنت منه وقد أخذ صارمه وطعنها به في صدرها حتى خرج من ظهرها، ثم ضربها فشقها نصفين.. ولينظر القارئ إلى انتقام المعلم عبيد الجوهري من زوجته الشاردة: ثم قبض عليها بيديه الاثنتين، ثم اتكأ على زمارة حلقها وكسرها..» ص ١٠١ من كتاب بو علي ياسين.

إن الحكايات والمشاهد الإرعابية تنهلان من سياق تاريخي ثقافي اجتماعي بطريركي واحد. ويمكن أن أضيف أن التقاء الجنسانية الذكورية مع الوعي الديني في المشاهد، قد ضاعف من سادية المتخيلات وقسوتها في التعامل مع جسد المرأة.

(٢٨) من مقالة بعنوان «صلاح الدين الأيوبي» - مجلة الحرية - ١٩٩٣/١/٣.

(٢٩) نفس المرجع السابق.

(٣٠) نفسه .

(٣١) يبدأ الوهراني منامه بالخوف وينهيه بالخوف، فيقول: «ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم كأن القيامة قد قامت وكأن المنادي ينادي هلموا إلى العرض على الله تعالى. فخرجت من قبري أيم الداعي إلى أن بلغت أرض المحشر وقد ألجمني العرق وأخذ مني التنعب و الفرق، وأنا من الخوف على أسوأ حال.. إلخ». ويختتم منامه قائلا: «فوقعت من على سريري فانتبهت من نومي خائفا مذعورا ولذة ذلك الماء في فمي، وطنين الصيحة في أذني ورعب الوقعة في قلبي إلى يوم ينفخ في الصور..». انظر: منامات الوهراني ومقاماته ورسائله: تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نفش. مراجعة د. عبدالعزيز الأهواني. ط. دار الكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٨.

(٣٢) منامات الوهراني.. ص ٢٦.

(٣٣) نفسه - ص ٢٩.

(٣٤) نفسه - ص ٢٨.

(٣٥) نفسه - ص ٥٩.

(٣٦) انظر نص المنشور في كتاب «قضايا وشهادات» الدوري. العدد (٥) ربيع ١٩٩٢).

ملف: الثقافة الوطنية - الوطني، العقلاني، الكوني. ص ٢٠٣ وما بعد - ضمن ملف من إعداد سعد الله ونوس بعنوان «محنة العقل في التاريخ العربي».

(٣٧) نفسه - ض ١٩٦.

(٣٨) نفسه - ص ١٩٦.

(٣٩) الشيخ عباس القمي: سفينة البحار ومدينة الحكم والآثار - ط دار المرتضى - مؤسسة الوفاء - بيروت (ب - ت). مجلدان - مادة فلسف - المجلد الثاني.

(٤٠) في الكشاف للزمخشري - تفسير سورة الانشقاق - «وراء ظهره: قيل: تغل يمناه إلى عنقه، وتجعل شماله وراء ظهره فيؤتى كتابه بشماله من وراء ظهره. وقيل: تخلع يده اليسرى من وراء ظهره». وفي تفسير النيسابوري (غرائب القرآن ورغائب الفرقان): قيل تخلع يده اليسرى من وراء ظهره. وقيل تجعل وجوههم إلى خلف، فيكون الكتاب قد أوتي من جانب ظهره ولكن بشماله كما في الحاقة».

وفي «دقائق الأخبار في ذكر الجنة والنار» - للقاضي عبد الرحيم - المطبعة الميمنية - مصر ١٣٠٦هـ: أن الكفار هم الذين يأخذون كتابهم من وراء ظهورهم. ويقول «فهؤلاء الكفار الذين يؤتون كتابهم بشمالهم فلا يأخذونه بشمالهم، ولكن يأخذونه من وراء ظهورهم، كما روى عن النبي أن الكافر إذ دعي للحساب باسمه يتقدم ملك من ملائكة العذاب فيشق صدره، ثم يجر يده اليسرى من وراء ظهره من بين كتفيه ثم يعطى كتابه» ص ٢٩.

(٤١) انظر - على سبيل المثال - عذاب بشار

بن برد في الجحيم من رسالة الغفران «يغمض عينيه حتى لا ينظر إلى ما نزل به من النقم، فيفتحها الزبانية بكلاليب من نار..» ص ١٦٠ - ط دار صادر بيروت.

* * *

* قيل هما جبريل وميكائيل.

** الرجل الأول كان يأخذ القرآن - يسمعه - فيرفضه. وينام عن الصلاة المكتوبة. والثاني كان يكذب الكذبة تبلغ الآفاق. وقد أشار عبد السلام هارون في مختاراته من صحيح البخاري تعليقا على المشهد الثاني قائلا: «ولما كان الكاذب يتساعد أنفه وعينه ولسانه على الكذب، وقعت المشاركة بينها في العقوبة».

وقد ورد المشهد الأول في حديث الإسراء عن أبي هريرة بهذا اللفظ «ثم أتى على قوم ترضخ رءوسهم بالصخر، كلما رضخت عادت كما كانت لا يفتر عنهم من ذلك شيء. فقال: من هؤلاء يا جبريل؟ قال: هؤلاء الذين تتثاقل رءوسهم عن الصلاة المكتوبة» الطبري وابن كثير: تفسير سورة الإسراء.

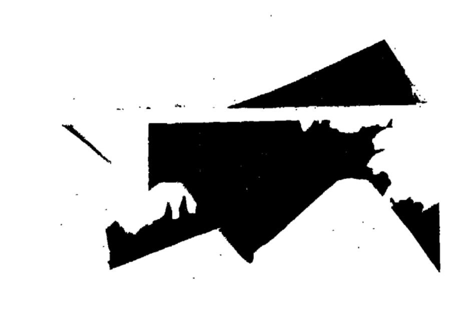
*** «إن الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما إنما يأكلون في بطونهم نارا وسيصلون سعيرا» النساء - ١٠.

**** «يا أيها الذين آمنوا اجتنبوا كثيرا من الظن إن بعض الظن إثم، ولا تجسسوا ولا يغتب بعضكم بعضا. أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً فكرهتموه» الحجرات - ١٢.

***** «الذين يأكلون الربا لا يقومون إلا كما يقوم الذى يتخبطه الشيطان من المس» البقرة - ٢٧٥.

«النار يعرضون عليها غدوا وعشيا ويوم تقوم الساعة ادخلوا آل فرعون أشد العذاب» غافر - ٤٦.

****** «وأما من أوتى كتابه وراء ظهره. فسوف يدعو ثبورا. ويصلى سعيرا.»





حوار

د. محمد أحمد خلف الله :

نحن فى حاجة إلى مفكرين أحرار

أجراه : مجدى حسنين

حدثتنى نفسى أن أفعل ما يفعله البعض، وأقول: هذا آخر حوار مع المفكر الإسلامى الراحل د. محمد أحمد خلف الله، الذى غيبه الموت يوم الاثنين ٩ يونية ١٩٩٧، عن عمر يناهز الثمانين، تاركا خلفه ثلاثة عشر مؤلفا، أثارت العديد من المعارك الفكرية خلال نصف القرن الأخير، كما ترك فى شخصه ومسلكه نموذجا ثوريا فى فهم القرآن فهما معاصرا، كما ترك فى شخصه ومسلكه نموذجا ثوريا فى فهم القرآن فهما معاصرا، باعتباره مصدرا من معطيات الأسس الفكرية، التى يجب أن يمارس الناس عليها الحياة.

وسبق أن أجريت مع د. خلف الله ثلاثة حوارات، كان آخرها يوم الثلاثاء ٢٧ يونية ١٩٩٥، وهو ما لم ينشر، وكان الدافع إلى هذا الحوار هو احتفال مصر بمئوية الشيخ أمين الخولى (١٨٩٥ - ١٩٦٦)، إذ كان د. خلف الله أحد تلاميذ الشيخ الخولى النجباء، وهو ما أغفلته لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة، فلم يدعه أحد إلى الندوة التى عقدت بهذه المناسبة

فى الفترة من ٦ ـ ٨ إبريل ١٩٩٥، وفى هذا الحوار تحدث د. خلف الله عن أستاذه الخولى وعن معركة رسالته للدكتوراه عن الفن القصصى فى القرآن، وعن ثنائية التعليم فى مصر، وعن الحرية الفكرية، وعن نصر حامد أبو زيد، وغيرها من القضايا المعاصرة الملحة، ووجدت رأيه فيها شهادة يجب أن تبلغ، ولا أحتفظ بها لنفسى، حتى لو وقعت أنا ضمن طائفة أصحاب آخر الحوارات مع الذين غيبهم الموت عنا.

تشرب د. خلف الله فى حياته عددا من الأصول التى لم يغفل أحدها، لا فى سلوكه ولا فى كتاباته، أعنى الأصول السودانية لأبيه، والمصرية لأمه، والاشتراكية فى إيمانه بالعدل بين الناس، والأزهر المدرسة الأولى فى سنوات صباه، والجامعة التى فتحت عيونه على المستقبل، والقومية العربية التى ارتادها فى كل مؤلفاته، واختلف بسببها مع مصرية أستاذه الخولى، والإسلام الذى رأى مصادره بعين الحاضر لعلاج مشكلات المستقبل.

ولد د. خلف الله فى ١٩١٦/١/١، ونظرا لغياب والده فى السودان أثناء ميلاده، لم يقيد ضمن المواليد إلا بعد فترة، فكان من سواقط القيد، ولذلك كان يقول: أنا على كل حال أكبر من عام ١٩١٦، وجاء ميلاده فى قرية «بندف» التابعة لمركز منيا القمح بمحافظة الشرقية، وهى القرية التى حفظ فيها القرآن وتعلم بها، ثم التحق بمعهد الزقازيق الأزهرى وتقدم مباشرة إلى الصف الثالث، بعد اجتيازه امتحان القبول، وهو نفس ما حدث معه عند التحاقه بكلية الآداب، إذ التحق مباشرة بالصف الثالث، ومثل هذه القفزات فى تاريخ تعليمه، كانت سمة لديه، نظرا لعدم انتظامه فى العملية التعليمية.

ثنائية التعليم

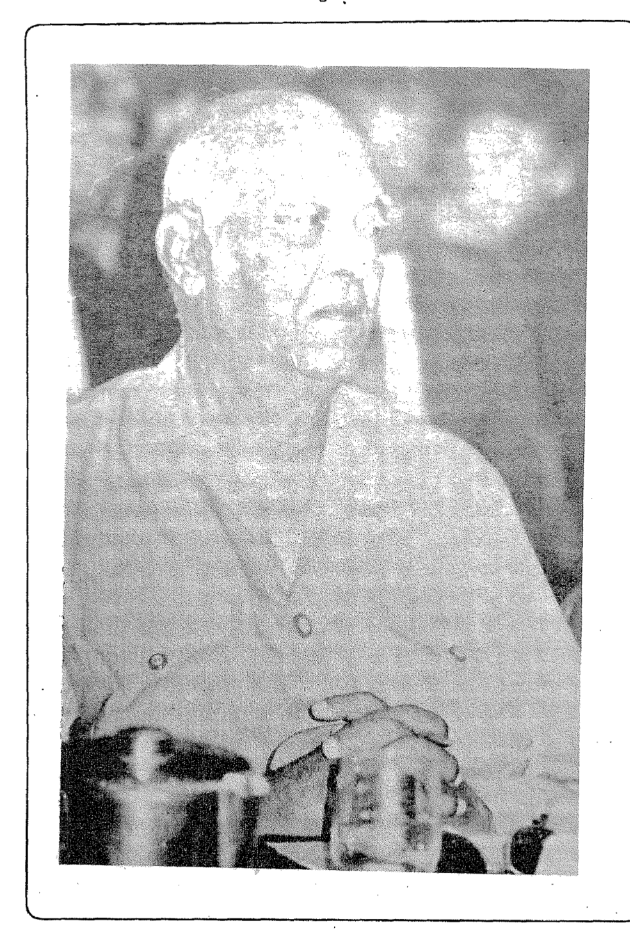
*** من الكُتّاب إلى الأزهر ثم إلى المدرسة التجهيزية وصولا إلى الجامعة.. هذه المسيرة التعليمية التى وضحت فيها الثنائية التعليمية فى مصر.. كيف تراها الآن وكيف نتجاوزها؟**

ـ بعد التحاقى بمعهد الزقازيق، لم تعجبنى الدراسة فيه، فقررت أن أتركه، وتقدمت لامتحان المدرسة

التجهيزية، وكانت بهذا الاسم لأنها تحضير لمدرسة القضاء الشرعى وكلية دار العلوم، وأيضا التحقت بالصف الثانى بهذه التجهيزية، وبعد ذلك بفترة طويلة تجانبتنى الدراسة الجامعية، وخصوصا دراسة المنتسبين وغير المنتظمين فى الحضور، ولكن حضورى أدى إلى تعرفى على عدد كبير من الأساتذة، يسروا لى أمورا كثيرة، أما حبى للتعليم المدنى فيرجع إلى أول مدرس قابلته فى حياتى، أتى به والدى كان يتابعنى فى سنواتى الأولى، هذا المدرس فتح ذهنى على الاتجاه المدنى فى التعليم قبل أن ألتحق بأية مدرسة، ولذلك لم أستمر فى التعليم الأزهرى، بل لم يعجبنى وقتها، ويبدو أن المجتمع المصرى سوف تستمر فيه ثنائية التعليم، ولن يحدث أى تغيير فيها خلال الفترة القادمة، والمؤكد أن المجتمع نفسه يسمح بهذه الثنائية ويرتاح إليها ويقبلها، وعندما تقرأ حيثيات الحكم فى قضية «نصر حامد أبوزيد»، تجد ثقافة القضاة والمستشارين الدينية، أكبر من ثقافتهم المدنية، ورغم أنهم خريجو كليات الحقوق فى الجامعات المصرية، ولذلك سوف يستمر الصراع بين المدنى والدينى فى المجتمع، فلا يزال موجودا، ولن تنتهى الحياة منه، وإذا كان الصراع موجودا إلى الآن، فمن باب أولى كان متأججا فى بداية تعليمى، وكل منا يأخذ اتجاهه وتمضى به الحياة، وكل ما هنالك أن الذين يأخذون بالجانب المدنى، لا يزال الجانب الدينى طاغيا عليهم، ربما الأمر يرجع فى تقديرى إلى التربية البيتية وليست التربية التعليمية، ولذلك لم أندهش كثيرا عندما قرأت حيثيات الحكم فى قضية د. نصر حامد أبوزيد، فالجانب الدينى واضح فى منطوق الحكم، ولا تستطيع أن تقول إن وضوح الجانب الدينى لدى هؤلاء القضاة يرجع إلى تعليمهم، لكنه أثر من آثار التربية الدينية، وهذا الازدواج موجود فى حياتنا، وسيظل موجودا.

*** وهل هذا يدل على طغيان الجانب الدينى فى حياتنا إلى الدرجة التى تجعل الحكم فى قضية نصر أبوزيد وغيرها، انتصارا للتيار الدينى على التيار العلمانى فى المجتمع؟**

- نحن لا نقول إن كل الإنتاج الفكرى المطروح - دينى أو مدنى - دليل على



قوة الروابط الدينية عند هؤلاء أو أولئك، لا.. فالذين اتجهوا إلى الاتجاه الدينى، لا تزال تصارعهم الأفكار المدنية، بدليل أن أبناء الأزهر عندما يلتحقون بكلية دار العلوم يلبسون أفندية، ومع ذلك تجد الاتجاه الدينى واضحا فى تفكيرهم، وقلة منهم تدافع عن الأفكار المدنية، وهذا الصراع موجود فى المجتمع، ومؤسساته المختلفة، بما فيها المؤسسة التعليمية، فهؤلاء عندهم بعض من أفكار أولئك، ووجهات النظر متبادلة، لا هؤلاء أصبحوا مدنيين صرفا، ولا أولئك أصبحوا دينيين صرفا، بين بين، وهذا وضع طبيعى فى المجتمع الذى يحتوى على الأزهر والجامعة، ويضم التربية الدينية والتربية المدنية، وسيظل هذا قائما فى حياتنا إلى أن يأتى اليوم الذى يوحد فيه التعليم، ولا يكون إلا تعليم واحد فى المجتمع فقط.

*** وهل تنتظر هذا اليوم؟**

- أنا لا أنادى بهذا.. لكن افرض أننى ناديت، فلن يستجيب أحد، فالعملية أراها تطورا طبيعيا، فالمجتمع هو الذى يفرز حاجاته، وهو الذى يوصلنا إلى هذه النتيجة، وبالطبع التطور فى المؤسسة التعليمية لن يتم بمعزل عن تطور المجتمع كله.

*** لكن ألا تلاحظ أن أصحاب الصوت الدينى أصبحوا أعلى؟**

- نعم.. لأن العاديين فى المجتمع ينجذبون إلى التيار الدينى أكثر من انجذابهم إلى التيار المدنى، وأصحاب التيار المدنى غير قادرين على مواجهة الصراع، فالعملية صعبة وليست سهلة، إذ حاول نصر حامد أبوزيد أن يوضح أن النص الذى يفسره هو النص البشرى، وهذا لا يسلم به الطرف الآخر، ولا يستطيع، ولن ينصرف المجتمع إلى الوحدة المدنية فى التعليم إلا بعد اتجاه العقول الاتجاه العلمى، وأخشى أن تكون أمنيتى أن يظل الصراع فى حدود المتعلمين فى المؤسستين المدنية والدينية، بدلا من انتقاله إلى المؤسستين ذاتهما.

*** ألم تثمر تجربة عبد الناصر فى تطوير الأزهر؟**

- لم تثمر جيدا، إذ ظل الأزهر جامعة

حتى رحيل جمال عبدالناصر، وبعد رحيله أصبح الجانب الديني هو الغالب في المعاهد الدينية، والزمن كفيل بحل الصراع، وتطور المتعلمين في الأزهر نفسه، ولا أعرف متى يتم هذا، ولذلك سيظل الصراع قائما.

*** مهما كانت طبيعة الصراع، داخل المؤسستين أو خارجهما، قديما أو معاصرا، فلنتفق في البداية على مجموعة قيم ومعايير تحكم هذا الصراع.. وفي هذا الصدد ألا تلاحظ أن أشكال الصراع في بدايات القرن أكثر رقيا من نهاياته؟ وهل الأمر مرتبط بالمتعلمين في أوروبا أم في مصر؟**

- أولا أنا لا أحب المقارنات، فنحن لنا شخصيتنا ولنا ظروفنا التي تميزنا في خصائص محدودة، والمسألة في تقديري ليست صراعا بين المتعلمين في أوروبا وبين الذين تعلموا في مصر، لكنها الاستفادة التي يحاول أن يفيدها المجتمع المصري دفعا للتطور، كما أنه بالتالي ليس صراعا بين الجامعة والأزهر، أو بين الآداب ودار العلوم، فالصراع بين الكليتين كان على الوظائف وليس المناهج، فوزارة المعارف كانت توافق على تعيين خريجي دار العلوم مدرسين، ولا تفعل ذلك مع خريجي الآداب، وكان صراع المناهج وقفا على أساتذة ومفكرين كبار في حجم طه حسين والخولي وعبدالرازق وسلامة موسى.. من هذه النوعية، أما ما يحدث بين نصر أبوزيد وأساتذة آخرين في دار العلوم، فهو صراع بين متدين مغلق، ومنفتح أكثر من اللازم، وكلاهما ليسا في موقف مضاد، كلاهما في موقف مختلف، وكلاهما لم يحاول أن يفهم الظروف التي نمر بها، وما يترتب على خطواته، واحد رجعي لا يهمه تطور الحياة وظل رجعيا، وواحد ينظر إلى المستقبل البعيد، ذلك المستقبل الذي يصبح فيه كلام نصر حامد أبوزيد عاديا، لكن المؤكد أن كليهما متطرف، لكن تطرف المستقبل مقبول عن تطرف الماضي، فالمستقبل مع نصر أبوزيد وليس عبدالصبور شاهين، كما أن مستقبل التعليم في مصر لن يكون مع عبدالصبور شاهين، بل مع نصر أبوزيد. _

معارك رائدة

*** خضت هذا الصراع فى الأربعينيات بسبب رسالة الفن القصصى فى القرآن.. كيف كانت الحكاية وما دلالاتها الآن؟**

ـ الحقيقة أننى اخترت الموضوع، وكنت متأثرا فيه بأحد مدرسىّ: كلاوس، وكان يهوديا، ويدرس لنا مادة السوريانى، والشيخ أمين الخولى، وكانت مهمة الرجلين دراسة ألفاظ القرآن، والمعانى التى جاء بها اللفظ الواحد، وأصله وصلاته بالألفاظ الأخرى ومعانيها، وفى البداية اخترت هذا المنهج فى رسالة الماجستير وكان عنوانها «جدل القرآن»، وكان طبيعيا أن يكون المشرف على الرسالة مسلما مثلى، فاخترت الشيخ أمين الخولى، وهذه الرسالة ظهرت فى كتاب بعد ذلك بعنوان «القرآن ومشكلات حياتنا المعاصرة». ويبدو أن كلاوس والشيخ أمين الخولى كانا متأثرين بالعلمانية ودراسات الاستشراق، واحد صاحب منهج عبرى وسوريانى، والثانى صاحب منهج قرآنى وبلاغى، لكن منهجهما واحد، ويكفى أن معجم ألفاظ القرآن الذى طبعه مجمع اللغة العربية، وضعه الشيخ الخولى كاملا، رغم أنه صدر باسم المجمع، فالمنهج منهج الخولى فى تحليل المعانى التى ورد فيها اللفظ تاريخيا، والمعانى التى غلبت عليه فى كل فترة، وكان يفهم النص من خلال فهم المفردات الواردة. وكان طبيعيا أيضا أن أكمل المنهج نفسه في رسالة الدكتوراه، ولكن فى دراسة موضوع من الموضوعات، وليس فى لفظ من الألفاظ، وكان موضوع قصص القرآن هو أهم ما يلاحظه الدارس لموضوعات القرآن، وهو موضوع متكامل من أوله إلى آخره، ورأيت القصة فى القرآن تبنى للموعظة والعبرة على ما كان يفهمه العرب وقت نزول القرآن، بينما الآخرون يرون أن ما ورد فى القرآن من قصص هو الحقيقة التاريخية، وليس ما يعرفه العرب من تاريخ القصص وقت نزول القرآن، وهذا هو الفرق بين رؤيتى ورؤية الآخرين للقصص القرآنى، وكنت أرى أيضاً أن القصص القرآنى كان يأتى بكلام على لسان النملة، وليس من الضرورى أن تكون النملة قد تحدثت بهذا الكلام، أو تكلمت النملة أصلا،

لكنه استخدم النملة كرمز لأشياء أخرى، ومن هنا كان رميهم القرآن بالأساطير، ومع ذلك كانوا يحسون بأن الوقائع التى جاء بها القرآن ليست هى الواقع التاريخى، وحتى المعاصرون وقت نزول القرآن كانوا أحيانا لا يصدقونها كتاريخ، وكانوا يعارضون القصص القرآنى بقصص أخرى، نعم هى مضحكة لكنهم على قدر وعيهم أنتجوها، وكان السؤال: هل القرآن حينما جاء بالقصة ليقدم تجربة دينية اهتم فيها بأن يصحح التاريخ، أم اكتفى بأن المعاصرين يفهمون القصة، فحاول أن يجعل فهمهم للقصة هو الوعاء للمعنى الذى يريد أن يقدمه لهم.

فالحقيقة هنا هى الحقيقة الدينية وليست الحقيقة التاريخية، فالحقيقة التاريخية لا تهمنا فى الأصل، إنما الذى يهمنا فى القرآن هو الحقيقة الدينية، ولا يهمنا أيضا كون الحقيقة التاريخية صادقة أو غير صادقة، لأنهم هم أنفسهم كانوا يقولون عنها أساطير الأولين. فأنا لا أبحث عن صحة السياق فى قصة يوسف، فهى مسألة خارج حدود البحث، والذى يهمنى هو الهدف من القصة، ولذلك اختلفت قصة موسى من آية لآية فى القرآن باختلاف الهدف منهــا، وكنت أرى أنه من الخطأ الارتباط بهذا البناء التاريخى، لأنه أصلا مختلف، ولا ينبغى الوقوف عنده، إنما نقف عند الأهداف التى قصد إليها القرآن، وكان من المفروض أن تتم مناقشة هذه الرسالة عام ١٩٤٧، وتكونت لها لجنة مكونة من: أحمد أمين وأحمد الشايب، بالإضافة إلى الشيخ أمين الخولى المشرف على الرسالة، والذى عرفته أن أحمد أمين لم يقرأ الرسالة، واعتمد على تقرير أعده أحد الذين كلفهم بقراءة الرسالة، وجاء التقرير معيبا نوعا ما وضد الرسالة، أما أحمد الشايب فقد أراد أن يرد الجميل للشيخ أمين الخولى، الذى سبق ورفض رسالة كان الشايب مشرفا عليها، وفتشوا عن مواضع تخصصهم فى الرسالة، ولم يستطيعوا أن يفهموا الفرق بين الواقع التاريخى والواقع النفسى فى القصة القرآنية، هذا فى الوقت الذى دافع فيــه عنى الشيخ الخولى، وكان يقول إننى على حق وألقوا به فى النار، ولم أحب أن أقف كثيرا عند هذا الرفض ولا أتعطل، وأؤخر حصولى على الدكتوراه، وكذلك لم أفكر فى رفع دعوى قضائية، وبناء

على نصيحة د. عبدالرزاق السنهورى - وزير المعارف آنذاك - أن أنسى الموضوع وأعد رسالة أخرى، وكانت عن نقد المرويات فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى، وناقشتها عام ١٩٥٢، ولكن تقديرى عليها كان جيد جدا فقط، وآثرت أن يصدر الموضوع فى كتاب مستقل حتى يعرف الرأى العام موقفى، وكنت مستعدا للدفاع عن أية نقطة من النقاط.

*** ومن غير مقارنات.. ألا تشعر بأن أحيائيى أول القرن أكثر وعيا من آخره؟**

- أفضل فى كل حاجة، فى التعليم والدراسات، والحرية الفكرية، بل فى جوانب الحياة، والأمر رهن بمن يحملون التطور على أكتافهم ويمتلكون الشجاعة الكافية فى الدفاع عن كل معانى التطور.

أما الآن فالناس تعيش ظروف الحياة الصعبة، ولا يمتلك أحد الهمة كى يصارع فكريا، فمثل هذا الصراع يحتاج إلى درجة من الاطمئنان الاجتماعى، فمن يصارع فكريا يدافع أساسا عن نفسه.

آليات التجديد

*** وكيف يتم التجديد الآن؟**

- الحقيقة أننى عندما أنظر إلى الموضوع فى بدايته، أرى أن الإسلام قال إن محمدا (صلى الله عليه وسلم) هو آخر الأنبياء والرسل، وتلك خدمة كبرى قدمها لنا الإسلام، ولن يستطيع أحد أن يدعى بعد ذلك أنه نبى فنصدقه، ومعنى ذلك أن الإسلام ترك العقل حرا، ويبدو أننا حتى الآن لم نستخدم عقولنا، ولم نستغل الميزة التى أعطاها لنا الإسلام، إذ لو وقفنا عند القرآن وحده كمصدر للإسلام، سنجده تقدميا جدا جدا جدا، أما كتب التراث وتفاسير القرآن هى المتخلفة، وتؤدى إلى الهروب والانغلاق، وعندما قمت بتدريس مادة القرآن فى كلية الآداب بالجامعة - لمدة سنتين - اخترت أربعة كتب لها أربعة اتجاهات، اتجاه الرواية عند الطبرى، واتجاه فكرى مذهبى عند الزمخشرى، واتجاه متحرر عقلى عن الرازى، واتجاه لغوى وهم كثيرون، مثل هذه الكتب تدل على قدر الحرية الذى عاشه هؤلاء المفكرون،

وكنت أجد القرن الرابع أنضج وأكثر انفتاحا من القرن العشرين.

*** وهل الأمر يرجع إلى ظروف المجتمع أم غلبة تيارات بعينها على تيارات أخرى؟**

- لا.. لا.. المفكرون أنفسهم كان لهم وزنهم في المجتمع، وكانوا يقفون إلى جانب أفكارهم ويدافعون عنها، وكان كل مفكر له حرفته التي يعيش ويأكل منها، وهذه الحرفة أعطته الطاقة والحرية على الوقوف ضد أي حكم، لأنه لم يعد خائفا على رزقه، فلا يعمل حسابا لأحد في الحق، مثل هذه النوعية من المفكرين، هي التي نحن في حاجة إليها لقيادة الحركة الفكرية، نحن في احتياج لمفكرين أحرار.

*** وأين هم هؤلاء الأحرار القادرون على المواجهة؟**

- هذه المعادلة التي يجب أن تحل أولا، ولابد أن يكون الوضع المادي لهذا المفكر الحر مثل وضع من يواجهه، حتى يستطيع أن يناطحه. نحن نفتش عن ذلك التيار الذي يستطيع أن يزلزل الأيديولوجيا المسيطرة عن موقفها، أين هو، وثق مائة في المائة بأن الكلام الذي قال به نصر حامد أبوزيد، يفكر فيه الآن الذين ردوا عليه، وبعد فترة سيؤثر فيهم هذا الكلام، وربما ينفتحون، ويجب أن نساند الاتجاه التحرري في العالم العربي، مثل الذين يساندون التيار الآخر، اقتصاديا واجتماعيا، والعيب حتى الآن أن هذه المساندة دائما فردية، كل يعتمد على نفسه.



نقد

الرواية التاريخية عند محمد فريد أبوحديد:

رواية «ابنة المملوك»

قراءة فى العلاقة بين الأدب والتاريخ

د. قاسم عبده قاسم

التاريخ ممارسة ثقافية / اجتماعية ارتبطت بالوجود الإنسانى منذ فجر التاريخ، كما كانت إحدى الوسائل التى توسل بها الإنسان للوصول إلى إجابة على السؤال المحير المضنى الذى لازم مسيرة الإنسان فى الكون والذى يبدأ بكلمة" لماذا؟" قلق الإنسان الوجودى وتقلب وجهه فى الكون بحثاً عن الإجابة جعل المعرفة التاريخية إحدى أدوات الإنسان للبحث عن الإجابة المناسبة للسؤال الذى رافقه منذ الأزل وإلى الأبد. وفى سعى الإنسان الدائب للعثور على الإجابة المرجوة تعددت قراءاته للتاريخ من عصر إلى عصر، ومن حضارة لأخرى، ومن مكان إلى مكان، ومن أمة إلى أمة غيرها.

كانت قراءة الإنسان الأولى قراءة أسطورية، إذ ولد التاريخ فى رحم الأسطورة وتربى فى حجرها - شأنه فى ذلك شأن بقية معارف الإنسان - وبدأ بداياته الأولى فى رحابها. وكانت القراءة الأسطورية للتاريخ ترقيعاً للذاكرة الإنسانية التى سقطت منها فى أيامها الباكرة أحداث الماضى. ولجأ الإنسان إلى الأسطورة، مغامرة العقل البشرى الأولى، باحثا عن إجابة السؤال/ التحدى" لماذا؟"

بعدها جاءت قراءة التاريخ لتبرير

سلطة ملوك الزمن القديم، حكومات الآلهة أو أشباه الآلهة، ونوابهم على الأرض لتبرير السلطة المطلقة للفراعنة والآشوريين والحيثيين والبابليين... وغيرهم. وكانت هذه القراءة الاستبدادية التبريرية إجابة على السؤال الذى يبدأ بكلمة "لماذا؟"

ومضى زمن جاءت بعده القراءة الدينية للتاريخ، إذ تعتبر المادة "التاريخية" التى يتضمنها كتاب اليهود المقدس التوراة أولى الكتابات التاريخية التى تجسد هذه القراءة الدينية للتاريخ تجسيداً لفكرة التاريخ اليهودية، من حيث دورهم فى الكون، وعلاقتهم بالله، وعلاقتهم ببقية شعوب الأرض، ثم مصيرهم النهائى بعد نهاية الوجود الدنيوى. وحين انتصرت المسيحية فى القرن الرابع الميلادى صاغ أو غسطين فكرة التاريخ المسيحية الكاثوليكية، وصاغ أوريجين السكندرى وباسيل فكرة التاريخ المسيحية الأرثوذكسية على أساس من فكرة الخلاص المسيحية.

وجاء الإسلام بالقرآن يحمل مادة تاريخية تجسد فكرة التاريخ عند المسلمين داخل إطار الفكرة القرآنية عن دور الإنسان فى إعمار الكون، وخلافة الله فى الأرض ودور المسلمين فى الحياة الدنيا وعلاقتهم بغيرهم، ومصيرهم فى الحياة الآخرة تجسيداً لسنة الله فى خلقه التى لن تجد لها تبديلا.

هذه القراءة الدينية، بتجلياتها عند أصحاب الديانات الثلاث، كانت وما تزال قراءة تبحث عن إجابة شافية للسؤال اللغز "لماذا؟".

وسار الإنسان شوطاً أبعد فى صنع وجوده على الأرض، وقامت حضارات، وتدهورت حضارات غيرها. ولازمته القراءات المختلفة للتاريخ فى هذه الرحلة التى لم تتم بعد فى رحاب الزمان. واكتشف الإنسان إن التاريخ فعاليات بشرية وأحداثه مسئولية إنسانية. وظهرت فى تاريخ الثقافة العربية الإسلامية قراءة إنسانية" تاريخية" للتاريخ - تجسدت فى كتابات الكافيجى والسخاوى والسيوطى فى تاريخ الكتابة التاريخية وفيما كتبه عبد الرحمن بن خلدون عن فلسفة التاريخ وأسسه النظرية وبنيته المنهجية، فضلاً عن الكتابات التاريخية التطبيقية لعدد كبير من المؤرخين المسلمين - وعلى مدى التاريخ الطويل للثقافة العربية الإسلامية تعددت أنماط الكتابة التاريخية تجسيدا لهذه القراءة الإنسانية "التاريخية" للتاريخ.

وإذا كانت تجليات هذه القراءة الإنسانية" التاريخية" للتاريخ قد أشرقت فى كتابات هردوت وثوكيديديس وبوليبيوس... وغيرهم فى بداية تاريخ الفكر التاريخى الغربى بمعناه الواسع، فإن سيطرة الكنيسة وسيادة القراءة الدينية طوال العصور الوسطى قد أجلت ظهورها مرة أخرى حتى القرن الثامن عشر.

واللافت للنظر في هذه الرحلة التي سافرت فيها المعرفة التاريخية من الأسطورة إلى العلم، ارتبط التاريخ بالأدب على نحو مثير وجذاب، فما كتبه ثوكيديديس وتاكيتوس في التراث الكلاسيكي نموذج لامتزاج الأدب بالتاريخ، أو هو دليل على أن التاريخ كان يعد فرعا من فروع الأدب. وقد أوصى شيشرون، الخطيب الروماني الشهير، بأن يتسلح الخطيب بالمعرفة التاريخية لأن ضرب الأمثلة التاريخية دليل على التفوق البلاغي ولم يكن التاريخ يدرس مستقلاً، وإنما باعتباره من الوسائل البلاغية والأدوات الخطابية.

كذلك فإن التراث العربي الإسلامي ربط التاريخ والأدب في نسيج واحد بشكل مدهش، إذ يجد القارئ في كتب التاريخ كثيراً من الأدب، كما يجد القارئ في كتب الأدب كثيراً من التاريخ. وإذا كنا نجد لهذا تفسيراً في البنية العلمية الأساسية للمفكرين المسلمين من ناحية، وفي خصائص الثقافة العربية الإسلامية التي أخذت بمبدأ وحدة المعرفة من ناحية ثانية، فإننا ندرك أن تعدد نواحي النشاط العقلي للمفكرين المسلمين - مع بروز كل منهم في تخصص بعينه - كان إفرازاً للبيئة العلمية والفكرية التي عاش أولئك المفكرون في رحابها وعلى الرغم من هذا، وربما بسببه، ظل الأدب والتاريخ على علاقة وثيقة ذات طبيعة جدلية. ومن المثير للانتباه أن توقف الفكر التاريخي عن الإبداع منذ أواخر القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي كان موازياً للتدهور الذي شاب الإنتاج الأدبي في الثقافة العربية الإسلامية منذ ذلك الحين فصاعداً. وبينما لم يشهد الفكر التاريخي بعد هذه المرحلة سوى جامعين من كتاب الحوليات، أهمهم ابن إياس في الربع الأول من القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ثم الجبرتي في القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي. وبينهما، وبعدهما، جاءت كتابات تاريخية أشبه بالصمت. ومن اللافت للنظر أيضاً أن الأدب دخل في منحنى التدهور والذبول في الوقت نفسه.

وفي التراث الثقافي الغربي، بمعناه الواسع، ظل التاريخ فرعاً من فروع الأدب حتى القرن التاسع عشر على أقل تقدير. وبدأ التاريخ خطواته صوب الاستقلال بعد أن بدأ رد فعل العلوم الإنسانية والاجتماعية تجاه الانتصارات التي أحرزتها العلوم الطبيعية.

وثار السؤال حول طبيعة التاريخ هل هو علم بالمعنى الفيزيقي، أم أنه فرع من الأدبArt؟ ومن المثير أن البعض ترجموا كلمة Art الإنجليزية بمعنى فن، وبدأوا يطرحون في كتاباتهم سؤالا سخيفا مؤداه هل التاريخ علم أم فن؟ وجاءت القضية المفتعلة في هذه الكتابات أشبه برجع الصدى الممسوخ للقضية الأصلية في

الفكر الأوربى. على أية حال، كان طرح القضية بهذا الشكل فى الفكر الأوربى الحديث من أهمّ دلائل العلاقة الوطيدة بين التاريخ والأدب. وبينما حاول البعض أن يجعلوا منه تاريخا بالمعنى الفيزيقى الصارم، مثل رانكه وأتباعه، أصر البعض الآخر على تأكيد الخاصية الشعرية فى التاريخ وعلى قيمته التعليمية، وعلى كونه شكلاً من أشكال الأدب.

على أية حال، فإن العلاقة بين التاريخ والأدب علاقة حميمة ذات طبيعة جدلية، كما أن الارتباط بينهما يكاد يكون ارتباطاً عضوياً. وفى مجال الرواية التاريخية تتجلى العلاقة بين الأدب والتاريخ فى أوضح صورها وأكثرها جمالاً. بيد أننا ينبغى أن نتوقف قليلاً لندرس العلاقة بينهما والفرق بين وظيفة المؤرخ ووظيفة الروائى. صحيح أن كلاً منهما يعمل فى إطار منظومة ثلاثية الأركان (الإنسان. الزمان. والمكان) لكن نظرة كل منهما تختلف عن نظرة الآخر إلى هذه المنظومة.

فالزمان هو إطار التاريخ، وهو الذى يكسب أية حادثة تاريخية "تاريخيتها". وكثيراً ما يحلو للبعض أن يصف التاريخ بأنه" علم متزمن"، ومن هنا فإن التحديد الصارم للزمان من أوجب واجبات المؤرخ فى بحثه عن الحقيقة، أو فى بحثه عن العلاقة السببية بين الأحداث التاريخية. أما الفنان المبدع فى الرواية التاريخية، فإنه يلتزم أيضا بالإطار العام للزمن التاريخى، ولكنه من ناحية أخرى يتمتع ببعض الحرية فى الخروج من إسار الزمن دون أن يخل بالسياق التاريخى العام. وفى الرواية التاريخية التى تختلط بين عمل الروائى وعمل المؤرخ غالبا ما نجد الالتزام بالسياق التاريخى العام واضحاً فى صفحات العمل الروائى.

والمكان أحد الأركان الثابتة، نسبيا، فى العملية التاريخية. ومن الأقوال الشائعة فى أوساط المؤرخين إن الجغرافيا مسرح التاريخ، وهو ما يجعل المؤرخ غير قادر على تجاهل الجغرافيا فى دراسته للتاريخ. وهنا نجد أن للروائى قدراً أكبر من الحرية فى التعامل مع المكان، إذ قد يجد أن الصدق الفنى لروايته يستوجب تجاوز الحقائق الجغرافيةوربما ابتدع الروائى لروايته مكاناً تجرى عليه أحداث روايته بتفاصيل فنية خيالية تخدم البناء الفنى لروايته دون أن تفرض عليه قيود المكان. ولكن الحدود العامة لمكان الرواية التاريخية تظل ثابتة ومتماشية مع الحدود العامة للمكان نفسه فى الواقع التاريخى.

أما الإنسان، صاحب الفعل فى التاريخ وفى الرواية، فهو يمثل مشكلة بالنسبة للمؤرخ لأن المؤرخ يبحث فى دور الإنسان الفرد وفى دور الجماعة الإنسانية أيضاً. فهو يدرس دور الفرد التاريخى فى سياقه الاجتماعى، كما يدرس التطور التاريخى للمجتمع

الإنسانى فضلا عن اهتمام التاريخ بدراسة مسيرة البشر الحضارية عبر الزمان الإنسانى. وفى هذا كله يجد المؤرخ نفسه أمام خليط مذهل مربك من الأسئلة التى تبدأ كلها بكلمة" لماذا؟"

ويجتهد المؤرخ فى البحث عن الإجابة المناسبة، ولكنه لا يهتدى أبداً إلى الإجابة الشافية الوافية. ولكن الإنسان أطوع بالنسبة للروائى، فالفنان فى الرواية التاريخية يحتفظ بالمقومات العامة للشخصيات التاريخية المعروفة، وهو أيضاً يتحرك داخل الأطر العامة للمجتمعات التى يختارها مجالاً لروايته التاريخية، ولكنه يسد الفجوات والنقص من إبداعه فيكتب عن الجوانب الإنسانية والعاطفية والنفسية التى تتجاهلها المصادر التاريخية التقليدية وتقدم لنا" البعد الثالث" للشخصية التاريخية التى يقدمها التاريخ فى بعدين فقط هما الزمان والمكان - إذ يقدم لنا الروائى البعد العاطفى والوجدانى للشخصية. ومن ناحية أخرى فإن للفنان أن يبدع من خياله شخصيات فرعية وجانبية يطرح من خلالها رؤيته ورسالته الفنية.

وهكذا، فإنه بينما اختلف المؤرخون وتعالى صراخهم حول دور الإنسان فى التاريخ استغل الروائيون حرية الفن ليقدموا الإنسان فى الرواية بصورة فنية حظيت بالموافقة. هذا التداخل بين الأدب والتاريخ، والناجم عن حقيقة أن موضوعها المشترك هو الإنسان هو الذى جعل الحدود بين الأدب والتاريخ حدوداً واصلة غير فاصلة. وفى منطقة الحدود بينهما نجد الكثير مما ينير السبيل أمام الباحثين فى حقل الأدب وميدان التاريخ.

وهنا نجد أنفسنا فى مواجهة مسألة المصالحة بين الصدق الفنى والصدق التاريخى. إذ أن الدراسة التاريخية بمناهجها المتعددة التى تطورت عبر العصور، بحكم اختلاف قراءة التاريخ من عصر لآخر، ومن مجتمع إلى مجتمع غيره، تتميز بالصرامة التى تسعى إلى استرداد الحادثة التاريخية من ذمة الماضى وصولاً إلى إجابة سببية تفسيرية للسؤال الذى يبدأ بكلمة" لماذا؟" وهى بهذا الشكل تناسب المتخصصين وتحصر نفسها داخل نطاق المؤسسات الأكاديمية، فضلاً عن أنها تتسم بالجفاف الذى لا يناسب العقلية العامة التى تسعى، فى الوقت نفسه، إلى معرفة ذاتها من خلال المعرفة التاريخية البسيطة التى يمكن للأدب والفن أن يقدماها ممزوجة بالعناصر الفنية والخيالية. وهذا هو فضل الرواية التاريخية المشكوز. فإذا كانت الدراسة التاريخية التى يقوم بها المؤرخ تقدم لنا رؤية جزئية لفترة تاريخية فى بعديها الزمانى والمكانى، فإن الرواية التاريخية تقدم لنا صورة

فنية كلية تضيف البعد العاطفى الوجدانى بعداً ثالثاً تدخل من خلاله عناصر الإبداع الفنى. فالقصص الفرعية، والشخصيات الدرامية، وأسلوب الروائى - كلها تضفى العناصر الجمالية اللازمة لكسر حدة الصرامة المنهجية والجفاف الذى يميز الدراسة التاريخية.

ولا يعنى هذا أننا نفاضل بين التاريخ والأدب، لأن العلاقة بينهما جدلية بحيث يدخل كل منهما فى لحمة الآخر وسداه، فالأدب والرواية التاريخية خصوصاً تستوحى المخزون التاريخى وتقتبس منه النماذج الإنسانية، وتستعير منه الفترات التاريخية، والصورة الاجتماعية. ولكن الوظيفة الاجتماعية/ الثقافية للأدب تجعله يقدم هذا كله فى شكل مختلف عن الدراسة التاريخية. ومن ناحية أخرى، فإن الأدب يمثل مصدراً هاماً من مصادر المؤرخ. ذلك أننا لا نستطيع أن نزعم أننا نفهم مجتمعا ما دون أن نقرأ نتاجه الأدبى الذى يقدم لنا المشاعر والأحاسيس والمواقف الوجدانية التى لا نجدها فى المصادر التاريخية الأخرى.

وفى رواية "ابنة المملوك" لمحمد فريد أبو حديد، نجد الكثير من شروط الرواية التاريخية التى يمتزج فيها الصدق التاريخى بالصدق الفنى من ناحية، كما تعكس صفحاتها ذلك القدر الكبير من المعرفة التاريخية التى ميزت المؤلف لا سيما فى الفترة التاريخية التى اختارها مراحا لعمله الفنى.

وتقوم المشروعية العلمية فى اختيار رواية"ابنة المملوك" لهذه الدراسة على أساس أنها أولى روايات محمد فريد أبو حديد التاريخية، بل إنها الرواية الثانية فى إبداعه الأدبى كله بعد رواية" مذكرات المرحوم محمد".

تتناول هذه الرواية فترة حرجة من تاريخ مصر فى مطلع القرن التاسع عشر، وقد حدد المؤلف لنفسه الإطار التاريخى فى عنوان الرواية التى وصفها بأنها" رواية تاريخية مصرية تمثل فجر نهضة مصر أيام محمد على بين سنتى ١٨٠٤ - ١٨٠٧".. وهى الفترة التى شهدت صعود نجم محمد على وارتفاع قامته السياسية من غمار الفوضى التى أعقبت خروج الحملة الفرنسية خائبة من مصر سنة ١٨٠١م.

منذ البداية نلاحظ أن المؤلف مزج بين الحقائق التاريخية، السياسية والاجتماعية، التى التزم بها بدقة شديدة، وبين الصياغة الفنية لروايته بشكل سهل سلس.

فثمة قصة حب تبدأ خيوطها الأولى فى بنى يوسف بقصر الأمير عمر بك، أحد أمراء المماليك، عندما تنجح ابنته فى انقاذ فتى هارب من قبيلة حرب

بالحجاز قتل أبوه فى حروب الدولة السعودية الأولى والحركة الوهابية التى تولى إبراهيم باشا ابن محمد على الإجهاز عليها وتدمير عاصمتها الدرعية لحساب السلطان العثمانى فى مرحلة لاحقة.

هكذا تبدأ الرواية التاريخية بداية روائية/ تاريخية حقا (ص ١٢ - ص ٣٠). فالحدث التاريخى، أى تحالف ابن سعود مع الشيخ محمد بن عبد الوهاب والنشاط العسكرى الذى نجم عن هذا التحالف، حدث تاريخى حقيقى سواء من حيث مداه الزمنى أو من حيث نتائجه السياسية. لكن الحدث الفنى الروائى وهو قصة الحب التى بدأت بين الفتى العربى "على" والفتاة "حورية" إبنة المملوك من إبداع خيال الروائى. ومن ثم فإن التفاعل بين الأدب والتاريخ يفرض نفسه فى الصفحات الأولى لرواية محمد فريد أبو حديد.

من ناحية أخرى، نجد فى ثنايا الرواية بعض الشخصيات التاريخية الحقيقية بملامحها التى سجلتها أقلام المؤرخين وازدادت ثراء وغنى وعمقا بفضل التفاصيل الفنية التى خطها قلم الروائى، فالبرديسى المتآمر، وقسوته فى فرض الضرائب وتحصيلها، وغطرسته وغروره، شخصية تاريخية حقيقية سجلها قلم محمد فريد أبو حديد فى صورة فنية تقارب الصورة التاريخية وتمتاز عنها بالحيوية التى تجعل القارئ يحس سخونتها بين السطور.

(أنظر مثلا مشهد حواره العنيف مع عمر بك ص ٢٢ - ص ٢٤، وحواره مع إبراهيم بك ص ٤٠ - ص ٥١) كذلك فإن الألفى بك شخصية تاريخية حقيقية، وإن لم يهتم بها المؤلف كثيراً وجعله دائما فى خلفية الصورة، كما أن الحديث عنه بضمير الغائب فى صفحات الرواية. وكانت المرة الوحيدة التى قابلنا فيها الألفى بك عندما قبض رجاله على الفتى العربى وساقوه إلى خيمته (ص ١٥٢ - ص ١٦٤)

ويمكن أن نقول نفس الكلام عن شخصية إبراهيم بك، مع فارق بسيط هو أن الروائى جعله حاضرا فى المشاهد الأولى من روايته، بنفس صفاته التاريخية تقريباً، وإن جعل دوره الدرامى تمهيديا قصيرا (ص ٤٠ - ص ٥١). وتكتشف مدى وهن شخصية إبراهيم بك وضعفها فى حواره مع جماعة العلماء، فقد توقف الرجل عاجزاً بين مطالب الناس العادلة وجبروت البرديسى الذى لم يردعه سوى تجمهر الناس وهتافهم الساخر بأغنية مطلعها" إيش تاخذ من تفليسى يا برديسى" (ص ٥٢). ومن المهم أن نشير إلى أن المؤرخ عبد الرحمن الجبرتى أورد نفس العبارة فى تاريخه المشهور.

وهو ما يشى بأن الأستاذ أبو حديد

التزم بالحقيقة التاريخية وإن قدمها في سياق فني شديد الطواعية. ولم يكن الصدق التاريخي الذى ألزم به أبو حديد نفسه على حساب الصدق الفني.

وفي الصفحات من ٥١ إلى ٥٤ من الرواية نجد أنفسنا أمام مشهد مزج بين التاريخ وفن الرواية على نحو أخاذ وبشكل شديد السلاسة، فإبراهيم بك والبرديسي والعلماء المتحدثون باسم الشعب في حوار حول قضية من الطراز السياسي/ الاجتماعي الذى شكل العلاقة بين الحاكم والشعب في زمن كان الحكام يعتبرون أنفسهم المالكين للموارد العامة وأن من حقهم أن يفرضوا على الناس ما يشاءون من الأموال والمغارم لتمويل طموحاتهم وأطماعهم ومغامراتهم. ولم يكن أمام الشعب سوى اللجوء إلى المثقفين من العلماء باعتبارهم القادة الطبيعيين لهم من ناحية، ولأنهم صوت الشريعة والقانون من ناحية أخرى.

هناك شخصيات تاريخية أخرى كثيرة في الرواية، لكن أهمها الشيخ عمر مكرم نقيب الأشراف الذى وصفته الرواية بملامحه الشخصية، كما أفاضت في تتبع دوره التاريخي في الفترة التي وقعت فيها أحداث الرواية على نحو مزج بين التاريخ والأدب ببساطة وسهولة بحيث ظهر السيد عمر مكرم بشخصيته التاريخية المعروفة يفيض حيوية بفضل اللمسات الفنية الروائية التي أضافها محمد فريد أبو حديد على الشخصية التاريخية الخارجة من بطون المصادر التاريخية. ومن المعلوم أن السيد عمر مكرم أحد الزعامات الشعبية التي أفرزتها تلك المرحلة الحرجة من تاريخ مصر. كما حدثتنا الرواية عن خورشيد باشا الوالي العثماني الذى خلعة الباب العالي، على مضض، استجابة لضغوط القيادات الشعبية المصرية وتولى مكانه محمد على باشا الذى جاء بفرقته العسكرية ليشق طريق مجده السياسي في غمار الفوضى السياسية السائدة آنذاك.

كذلك نجحت الرواية في تصوير الصراع السياسي بين الفرقاء للاستئثار بالسلطة (صفحات ٧١ - ٧٩ - ٨٨ - ٩٠ - ٩٥ - ٩٦)، كما أجاد محمد فريد أبو حديد في وصف دور أبناء البلد، واعتزازهم بهذا الدور، في تخليص البلاد من الحملة الفرنسية من قبل ثم إصرارهم على إقالة خورشيد ومساندتهم لمحمد على.

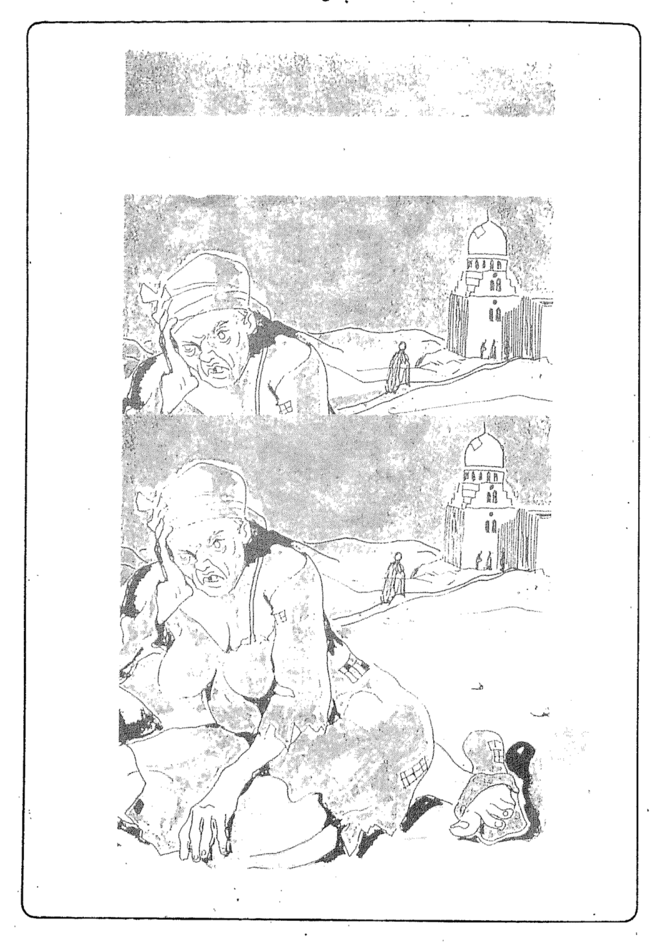
وإذا كانت الرواية لم تسهم بقدر كاف في وصف الحياة الاجتماعية على الرغم من وصف مؤلفها بأنها رواية تاريخية، فربما يمكن تفسير ذلك من خلال مفهوم التاريخ السائد في مصر في النصف الأول من القرن العشرين والذى كان مرادفاً للأحداث السياسية

والعسكرية، ولم يكن التاريخ الاجتماعى قد حظى بالموافقة والاعتراف الذى يحظى به الآن. ومن ثم، فإننا نجد رواية" ابنة المملوك" تحفل كثيرا بوصف تفاصيل ملابس المماليك والاتراك والباشا، وتفاصيل الأثاث فى بيوتهم ولكنها تهمل ذكر تفاصيل ملابس السيد عمر مكرم أو الشخصيات التى تمثل أولاد البلد. بل إن المؤلف لم يجشم نفسه عناء وصف المقهى الذى كان بعض الشخصيات تلتقى به. والاستثناء الوحيد فى الرواية كلها يتمثل فى وصف المولد بالريف. وهو وصف صور المولد تصويرا تاريخياً وفنياً يفيض حيوية ويعتنى بالتفاصيل الدقيقة مثل مسابقات الخيل والرماحة من المماليك الراغبين فى استعراض مهاراتهم (ص ١٠٤ – ص ١٠٧). كذلك لم تخل الرواية من بعض لمحات خاطفة عن مظاهر الحياة فى الريف المصرى، وأحوال الفلاحين، وعلاقتهم بالبكوات المماليك.

أما أحداث صعود محمد على السياسى، وملامح شخصيته، فقد كانت الرواية فيها أقرب للتاريخ منها إلى الأدب. فنحن نرى فى صفحات الرواية رجلا يجمع بين البساطة والدهاء والقوة. وهو يجيد استخدام عناصر القوة السياسية المتاحة أمامه تماماً، فهو يتودد إلى الزعامة الشعبية ممثلة فى السيد عمر مكرم، ويستخدم أبناء البلد لتحقيق مآربه السياسية دون أن يبدو طامعاً طامحاً حتى يتم عزل الوالى خورشيد لينفرد بالأمر، كما أنه يضرب خصومه السياسيين بعضهم ببعض، ويضع الخطط العسكرية للقضاء عليهم جميعا (ص ١٩٧ – ص ٢٠٩). لقد كانت الأوصاف التى تصف بها الرواية محمد على باشا على لسان أشخاص الرواية، التاريخيين منهم والخياليين، تقدم لنا انطباعات الناس المختلفة عن ذلك الرجل الذى رأى فى الفوضى السياسية وضعف الدولة العثمانية فرصة مثالية للفوز بعرش مصر.

ولم يظهر محمد على فى صفحات الرواية سوى بعد تمهيد طويل تحدثت عنه الرواية أثناءه بضمير الغائب (ص ١٣٠ – ص ١٣٣). ويظهر محمد على للمرة الأولى فى لقاء بينه وبين السيد عمر مكرم والفتى العربى على (ص ٢٠١). ثم تعرض الرواية للأحداث التى أدت إلى سقوط الوالى العثمانى خورشيد باشا (ص ١٩٢ – ص ١٩٩)، وتوضح بطولات أبناء البلد فى مواجهة الأتراك، حتى ينزل خورشيد من القلعة مرغما ويدخل محمد على بجنده إليها (ص ٢٢٢)

ولم تغفل الرواية عن تسجيل أعمال السلب والنهب التى قام بها جنود مختلف الفرق العثمانية من الولاة والأرناؤوط والأتراك، وتفكك عرى الانضباط العسكرى بين جنود تلك الفرق واحتكاكهم المستمر بأبناء



الشعب المصرى. وهنا كانت الرواية التاريخية متخلفة عن الصورة الحية الشاملة التى رسمتها المصادر التاريخية المعاصرة، ذلك أن رواية "ابنة المملوك" لم تسجل سوى لقطات جزئية متناثرة (ص ٢٦٥ - ص ٢٦٧).

من ناحية أخرى، أشارت الرواية إلى حقيقة تاريخية هامة، وهى محاولات الانجليز السيطرة على مصر، ودسائسهم وجواسيسهم، كما أوضحت مدى حرص محمد على وحذره من الانجليز، وصلابته فى مواجهتهم. ومن ذلك، مثلا، مشهد المقابلة بين محمد على والانجليز (ص ٢٧٩ - ص ٢٨٧)، والحديث عما جرى فى رشيد لحملة فريزر التى هزمها المصريون والتى تحدثت عنها رواية محمد فريد أبو حديد دون تفصيل.

يختتم الأستاذ محمد فريد أبو حديد روايته بخاتمة جمعت بين الأدب والتاريخ مثلما فعل فى بدايتها. فالبطل الرومانسى يموت وهو يثبت حبه لمحبوبته وولاءه لواجبه فى مشهد مأسوى عاطفى. ثم يحدثنا المؤلف بصورة تقريرية عن مذبحة القلعة الشهيرة التى راح ضحيتها المملوك عمر بك، أحد أبطال الرواية، وصار قصره فى بنى سويف مسكن الحاكم الذى عينه محمد على فى تلك الجهات. ويذكر أن بطلة الرواية واجهت مصيراً غامضاً، بيد أنه يأبى إلا أن يصوغ الفقرات الأخيرة من روايته صياغة شعبية، فيحدثنا عن تلك السيدة الغامضة التى كانت تحرص باستمرار على زيارة أحد القبور عند سفح هضبة الأهرام بما يوحى أن تلك السيدة هى حورية ابنة المملوك، وأن الراقد فى القبر هو حبيبها الفتى العربى.

لقد كان محمد فريد أبو حديد فى هذه الرواية فناناً ومؤرخاً، وتكشف صفحاتها عن أن الرجل كان على إطلاع واسع بتاريخ تلك الفترة، إذ أنه وضع الشخصيات والأحداث التاريخية فى سياقها الصحيح وأضفى عليها حيوية من خلال دقائق التفاصيل وكلمات الحوار. كما أنه استخدم الحوار فى أحيان كثيرة لرسم الملامح النفسية والعقلية للشخصيات التاريخية.

إن رواية" ابنة المملوك"، تتضافر فيها عناصر الأدب وعناصر التاريخ بشكل أخاذ، فهى قصة حب مأساوية، إذ تنتهى بموت البطل ضحية الواجب وضحية الحب بين يدى محبوبته فى لحظة أوشك فيها على تحقيق أمنية حياته. والرواية، من ناحية أخرى، تمثل قصة النجاح والصعود السياسى لزعيم سياسى داهية، ورجل دولة من أفضل طراز. وبين الخط الفنى فى قصة الحب والخط التاريخى فى قصة الحكم، سار بنا محمد فريد أبو حديد باقتدار على نحو يقترب من تحقيق المعادلة بين الصدق التاريخى والصدق الفنى.

الديـوان الصغيـر الديـوان الصغيـر الديـوان

المَسَاخِرْخانة

إعداد: طلعت الشايب

مقدمة

"المسخرة ما يجلب السخرية،
والجمع "مساخر"
(المعجم الوسيط)

هذه كتابات مختارة من بعض الصحف والمجلات والكتب، منها ما هو "مسخرة" ومنها ما هو تعقيب - بنفس الأسلوب - على آراء ومسالك أكثر "مسخرة". وهى كتابة ينبغى التعامل معها بدرجة عالية من الجدية والاهتمام، حيث أصحابها "كوكبة" من رجال السياسة والفكروالقضاء والدين، منهم من يشغل مناصب حساسة ومنهم من أتاحت له وسائل الإعلام فرصة ذهبية، اهتبلها بكل وعى ، لتزييف وعى الناس.

وقارئ الصحف المصرية، المتتبع لهذه الغرائب قد يصاب بالذهول فى البداية، ولكنه سرعان ما ينسى ذلك وقد لا يصدقك إن حاولت أن تذكره بها بعد فترة قصيرة، وإن حدث وصدقك .. فلا ذهول ولا دهشة.. فكل شىء متسق وكل شىء يسير فى مداره الصحيح. هل تختلف هذه الأفكار كثيرا عما يراه حوله؟ انظر إلى جلسات مجلس الشعب فى الحلقات الفكاهية التى ينقلها التليفزيون، اقرأ أخبار لصوص المال العام، استمع إلى أشعار وأغانى محترفى الليالى (من المحمدية إلى الاكتوبرية) واديها كمان حرية.. إدي.. إدي!

اقرأ الفتاوى والفتاوى المضادة عن كل شىء: قانون الأحوال الشخصية- الختان- فوائد البنوك- نقل الأعضاء-

الاســتنســاخ.. إلخ، انظر إلى سلوك لاعبى الكرة واسـتمع إلى هتافات الجماهير البذيئة التى تقتحم المنازل، أنظر إلى فوضى الشوارع واقرأ عن تسرب أسئلة الامتحانات العامة وبيعها وتردى الخدمة الطبية وانتشار ظاهرة البلطجة فى الشوارع وإعلانات الاسـتعطاف التى ينشرها رجال الصناعة والتجارة لكى تحمى السلطة انتاجهم الردئ من منافسة المنتج الأجنبى القادم حتما مع البدء فى تطبيق اتفاقية الجات، اقرأ بريد الصحف واستمع إلى شكاوى الناس عن عذاباتهم اليومية فى المرور والجوازات والسجل المدنى والشهر العقاري...

استمع إلى تصرحيات المسئولين العشوائية وغير المسئولة وراقب تصرفاتهم، ستجد المحافظ الذى يوقف القطار السريع ليلحق بمباراة كرة، والمحافظ الذى يقول لرئيس الدولة عن ضحايا السيول "يستاهلوا" ورئيس الجامعة الذى يرد على مناقشات حول الختان فى مؤتمر السكان وهو يقول مندهشا «كل ده علشان حتة جلدة»..

وانظر جيدا إلى الأستاذ الجامعى المتخصص فى جراحة القلب المفتوح، وهو يطل عليك من التليفزيون ليقول إنه يضع العسل وحبة البركة فى الجرح بعد العملية، فتنظر إليه المذيعة مدهوشة فيلقمها حجرا بعبارة واحدة «العسل فيه شفاء للناس» كما قال القرآن ، وحبة البركة جاءت فى حديث!

على أية حـــال.. هذه هى "المساخرخانة" أمامك وما تضمه ليس سوى "عينة" متواضعة، جمعت فى فترة محدودة، تستطيع أن تضيف إليها كل يوم فالمساخر مستمرة، ورغم أنها حكاية مؤلمة إلا أنها جديرة بالتسجيل .. ولنا عودة.

طلعت الشايب

المطرب العاطفى كمال سبانخ!

أما الدليل الذى لا يأتيه الباطل من خلفه أو من قدامه على أن «كمال الشاذلى» هو أفضل برلمانى عربي، فهى الطريقة التى يرد بها على مناقشات نواب المعارضة لبيان الحكومة، والتى تذكرك على الفور بما فعله «حسن سبانخ» المحامى- أو عادل إمام الممثل- فى فيلم "الافوكاتو" ، حين فوجئ بأن عليه أن يترافع فى قضية لم يقرأ حرفا واحدا من ملفها، ولا يعرف شيئا عن موضوعها. فوقف ليقول : ماذا أقول ياحضرات المستشارين بعد كل الذى قيل.. فإذا قلت مثل الذى قيل لقلتم أنه قيل، وإذا لم أقل لقلتم ولما لم أقل مثل الذى قيل..

وعلى هذا النحو من الركاكة البليغة يقف أفضل برلمانى عربى ليرد على مناقشات نواب المعارضة لبيان الحكومة، فتكشف كلماته المرصوصة التى لا رابط بينها ولا معنى لها عن أنه لم يشترك فى وضع بيان الحكومة ولم يدرسه قبل تقديمه للمجلس ولم يستمع إليه أثناء إلقائه، وليس مسئولا عما جاء به، ولا مؤهلا للرد على الذين ينتقدونه، ولكنه يتصدى لهم لأن ذلك هو أكل عيشه ولأنه واثق من أن أحدا لن يحاسبه على أى كلام يقوله، فهو كالمطرب الذى لا يطرب له أحد من السامعين، ولكنه يقهرهم ويفرض عليهم الصمت بفريق من المطيباتية كل مهمتهم أن يصفقوا له بحرارة شديدة عقب كل كوبليه، فيبدو وكأن الحكومة قد ردت ويبدو وكأن الرد قد أفحم المعارضين، مع أن الذى تفحم- من سخونة التصفيق- هو أيدى نواب الأغلبية بقيادة زعيم المطيباتية إعجابا بأغنية المطرب العاطفى «كمال الشاذلى»: ماذا أقول بعد كل الذى قيل!

صلاح عيسى

جريدة "العربى"

١٩٩٧/٣/١٧

كفتة رينوار!

كما تستعد مطاعم الكباب الكبرى لساعات الذروة بتجهيز أسياخ الكفتة مسبقا وتشميعها على نار هادئة لكى تقدمها لزبائنها بسرعة، يحتفظ بعض الفنانين التشكيليين بأعمال نصف مخبوزة، تحسبا للطوارئ والظروف.

بعد أيام قليلة من احتفالات بدء العمل فى مشروع توشكى، انشقت الأرض فجأة عن ثلاث لوحات عبقرية تحمل اسم «ثلاثية توشكى»، أنضجها صاحبها على وجه السرعة، على طريقة مطاعم الكفتة، أو «كده تسليك، كده توليع، كده توشكى».

والمتأمل فى اللوحات الثلاث لابد أن يرثى لحال الفن "التشكيلى" الذى أصبح وسيلة "تيك أواى" لسد الخانة أو «سد الحنك»، كما يرثى لحال الفنانين (الكبار) المتحفزين أبدا، الجاهزين دائما لحرق البخور وتقديم "النقوط"

فى الأفراح والمآتم الوطنية والقومية. ثلاث لوحات.. لن يكون هناك فرق لو أنها أخذت عنوان ثلاثية أكتوبر أو ثلاثية القرن القادم أو الزلزال أو السيول.. أو حتى ثلاثية الوحدة الوطنية.. ولكن الذى حدث أن توشكى جاءت فجأة، فكانت اللوحات من نصيبها.. وكل شىء نصيب.

هناك من يشترى اللوحة الفنية كنوع من الاستثمار، وهناك من يستثمر المناسبة كنوع من "اللوحة"... ويا أيها الفن التشكيلى كم من الجرائم ترتكب باسمك.. ورسمك..!

طـ . ش
«أخبار الأدب»
١٩٩٧/٤/١٣

بالأمريكانى!

صوابعك ليست مثل بعضها. فيها الطيب وفيها نائب البرلمان الذى يأكلها والعه ولا يشبع ابدا. وفى الأسبوع الماضى وقف بعض السادة النواب يطلبون العدل والإنصاف والمساواة مع زملائهم أعضاء الكونجرس الأمريكى الذى يلهف الواحد منهم مليونى دولار فى السنة، يعنى ٧ ملايين جنيه مصرى بالتمام والكمال.

ومن محاسن الصدف أن أعضاء الكونجرس أمريكان.. يعنى لا يقرأون العربية ولا يعرفون لغة الضاد وإلا ماتوا بالحسرة على الحال المايل والبخت المهبب بعد أن سقتهم حكومتهم حاجة أصفره وحكمت عليهم بالأشغال الشاقة تحت قبة البرلمان. فالواحد منهم يشتغل ليل نهار ويتكلم طوال ٢٤ ساعة وتصرفاته محسوبة وتحركاته مرصودة وياويله ويا سواد ليله لو خرج عن الخط أو تجاوز الخطوط الحمرا أو فتح مخه . العقوبة عندهم صارمة والفضيحة بجلاجل ومع ذلك فهو محسود محسود يا ولدى من بعض السادة "المزوغاتية" الذين لا يعرف بعضهم ثلث الثلاثة كام ولا يتكلم الواحد منهم كلمة واحدة تحت القبة طوال خمس سنوات، والمتفرغون تماما لملاحقة الوزير من أجل أذون الحديد وحصة الأسمنت ورخصة الفرن الأفرنجى بالدقيق المدعم والشقق بالكوم فى التجمعات الجديدة والقديمة والنص نص (.............) فى أمريكا والغرب عموما حياة النائب تحت الأباجورة مكشوفة للجميع على عينك يا تاجر (......) غير مسموح مثلا للبيه عضو البرلمان بالاقتراض من البنك كام ميت مليون يمشى بها حالة لزوم الفشخرة والنفخة الكدابة ومصروفات الحضانة والحراسة والعربية الشيروكى فى الأمام تفسح الطريق وخمس سيارات مرسيدس فى الخلف (......)، واحد صاحبى لطيف حبتين فسر لى بالأمس مسألة تزويغ النواب بأنها مجرد أزمة مواصلات.. وقد ذهب النواب ليقضوا حاجة الجماهير..... فى تواليت بعيد حبتين!!

«عاصم حنفى»
روز اليوسف
١٩٩٧٥/٥/٥

الواد ده موهوب!!!

كان الرئيس السادات قد استدعانى فى المساء لأمر لا أعرفه، ودخلت عليه حجرة المكتب وكان يرتدى البيجامة وعليها روب. كان ممسكا بقلم "باركر" ينظف سنه بنشافة وكان يبحث عن "دواية" الحبر، واهتم جدا بتنظيف السن مرات عديدة وهو يتأمله كشاب يستعد بتسطير خطاب غرام. قال لى : «كم أتمنى أن أعيش لأكتب فقط. إنها أسمى مهنة فى الوجود . كتبت فى شبابى مسرحية لم أكملها، لى ذكريات تملأ مجلدات. يابختكم يا من تتفرغون لمهنة القلم. ثم رفع سماعة التليفون وسأل: ألم تجدوه بعد؟ ثم اتجه إلىّ متسائلا: الواد ده غطس فين؟

وسألته: مين يا سيادة الرئيس؟

قال: «بليغ حمدي.. إننى أبحث عنه فى كل مكان بلا جدوى. كنت عاوز اسمع شوية تقاسيم..

الود ده موهوب».

«السادات الحقيقة والأسطورة»
تأليف : موسى صبري
ص: ٢٣٥

يصل أحيانا إلى حد النصب.

حكوا لى عن مرشد سياحى جمع ٢٠ دولارا من كل سائح يابانى ليأكلوا الحمام بعد أن قال لهم إن الحمام طائر فرعونى مقدس ممنوع ذبحه، وأنه تحايل على ذلك ليأكلوه... ودفعوا وأكلوا وسألوا وعرفوا الحقيقة ونشروها وفضحونا.. ولم يعاقب المرشد السياحى بجريمة تخريب السياحة والاقتصاد القومى(......)

وحكوا لى عن صاحب شركة سياحة فى الأقصر مات شقيقه فأقام سرادق العزاء وأقنع السياح الذين توافدوا على السرادق لشرب القهوة السادة وسماع القرآن أنهم سيحضرون «حفل قرآن» أو «قرآن بارتى» ودفعوا ١٠ دولارات للسائح الواحد، ومرة أخرى عرفوا الحقيقة وفضحونا...

وحكوا لى عن مياه الطرشى التى تباع فى محلات العطور الشرقية على أنها البارفان الخاص لآلهة الشمس الفرعونية.......

«عادل حمودة»
رحلة إلى عين الشمس
روز اليوسف
١٩٩٧/٦/٣٠

فيها الأجانب تتفسح!!

... وأسلوبنا فى التعامل معهم فيه جليطة وفيه فهلوة نتصورها شطارة وخفة يد، وفيه كذب ولف ودوران

شوية "خُدامات"!

.... تقول سمية إبراهيم- خبيرة بوكالة التعاون العالمى ومتزوجة من نمساوى- بالنسبة لتصريحات رئيس الجمهورية الأخيرة فأنا أرى أنها ليس بها جديد. يقول إنهم سيسمحون

لأبنائنا بالعمل فى القطاع الخاص. يا فرحتي! فما الذى جد إن لم يعملوا بالقطاع العام. عموما أنا أظن أن القضية ليست مشكلة إقامة أو عمل بقدر ما هى قضية مساواة بين المرأة والرجل، فهذا هو الغرض الأساسى الذى نسعى من أجله.. والمساواة بين أبنائنا فى نفس الوقت وحق أبنائى فى أن يحصلوا على جنسية بلدى.

ولقد عانيت أنا وأولادى كثيرا فى ظل هذه التفرقة بينى وبين الرجل وأنا لدى تجارب كوميدية فى هذا الإطار(........)

بالنسبة للأسباب التى يعلنونها أظن أنها ليست صحيحة، فأظن أن الأسباب الأمنية كانت موضوعة علشان الفلسطينين، وأظن أنها غير صحيحة، حيث تنص لوائح الجامعة العربية على منع إعطاء جنسية أخرى للفلسطينيين وذلك حتى لاتزول الجنسية الفلسطينية. ثم أن أصحاب المشكلة ليس كلهم فلسطينيين، ولذلك أنا أرى أن المشكلة ليست مشكلة أمنية، أظن أن المشكلة عند الرئيس مبارك نفسه. ففى يوم الإعلاميين، وفى جلسة خاصة مع الإعلاميين غير مناعة أثارت الأستاذة «نعم الباز» هذه المشكلة فرد عليها الرئيس أنه لن يعطى الجنسية للمرأة المصرية وقال «مش أى شوية خدامات مصريات يتجوزوا شوية أجانب واللا عرب عايزين ياخدوا الجنسية».

مجلة" «اليسار»
يوليو ١٩٩٧

إنما الأعمال...

فوجئ ضباط المباحث بالإسكندرية عند تنفيذ أمر الضبط والإحضار، الذى أصدرته النيابة العامة ضد أحد كبار رجال الأعمال بالمدينة المتهم فى المحضر رقم ٩٧/١٠٧٦٠ جنح محرم بك بوجود أحد المحافظين الحاليين يتناول معه العشاء (محافظ لمحافظة ساحلية). كان رجل الأعمال قد اعتدى على ضابط شرطة برتبة رائد بالمرور عند دوران محرم بك عقب اعتراض الضابط على ارتكاب رجل الأعمال مخالفات مرورية.

«روز اليوسف»

فى عز الظهر!

قام مجهول بسرقة موتوسيكل تابع لوحدة مرور القاهرة الأسبوع الماضى من ميدان الملك الصالح بمصر القديمة. حادث السرقة تم فى الساعة الواحدة من ظهر يوم الخميس الماضى (١٩٩٧/٦/١٩) أثناء قيام أمين الشرطة بتنظيم المرور فى المنطقة، والتفت فجأة إلى خلفه فلم يجد الموتوسيكل الخاص به، والذى تركه منذ دقائق. الموتوسيكل المسروق يحمل رقم ٣٠٤٨ مرور القاهرة، قيادة أمين الشرطة محمد محمد السيد.

وقد أجمع تسعة من الشهود (من بينهم أثنان من عساكر المرور فى المنطقة وبعض أصحاب لمحلات) على

أنهم لم يروا شيئا . تم قيد الحادث في محضر رقم ٣ جنح مصر القديمة (١٩٩٧/٦/١٩) تمهيدا لعرضه على النيابة العسكرية.

« روز اليوسف »
١٩٩٧/٦/٢٣

تشجيع!

العبد لله يكاد يطير فرحا بمناسبة فوز الكاتب الناشيء الواعد أحمد حمروش بجائزة الدولة التشجيعية (..........)

إن هذا القرار الخاطئ بمنح أحمد حمروش جائزة الدولة التشجيعية هو في الحقيقة قرار اتهام لهذا المجلس الخنفشاري، وهو دليل إدانة يكفى لحل هذا المجلس وتسريح أعضائه، خصوصا وأن هذا المجلس من أصحاب السوابق ، فقد سبق له أن منح الشيخ عبد المنعم النمر جائزة الدولة التقديرية في الأدب .. وسبق له أن منح جائزة الدولة التقديرية في عام واحد لاثنين من رجال الدولة المصرية وهما الدكتور فتحي سرور والدكتور عاطف صدقي! وإذا تركنا هذا المجلس (الموقر) يمارس عملية منح الجوائز على كيف كيفه، فلن نفاجأ بمنح جائزة الدولة التقديرية في الأدب لرئيس مجلس إدارة الصرف الصحي ومنح جائزة الفلسفة لمأمور قسم شبرا(......) مبروك للولد أحمد حمروش جائزة الدولة التشجيعية، أما المجلس الأعلي، فليس لدى العبد لله تعليق سوى طرح سؤال سبق أن طرحه فقيد مصر الأستاذ فتحي رضوان، عندما تساءل في دهشة : هل هناك مجلس أوطى من ذلك لكي نطلق على هذا المجلس صفة الأعلى؟

محمود السعدني
- أخبار اليوم-
١٩٩٧/٧/٥

مع مولانا....

١- : وما رأيك في نقل الأعضاء؟

: ملخص الرأى:

هناك من يقول : إن كل شيء ملك لله وإنه يصح التبرع بالأعضاء لابيعا ولكن تبرعا. أقول ما الفرق بين البيع وبين التبرع؟ كل فرع الملكية، اثبت ولا تبع ولاتتبرع إلا بما تملك... الفرق أن هذا بمقابل وهذا بدون مقابل. إذن فالتبرع أو البيع فرع الملكية. اثبت لى أنك تملك هذه الأعضاء وبعد ذلك قل هذا تبرع أو غير تبرع.

الأعضاء أجزاء من جسم، هل صاحب الجسم يملكه؟ لا، بدليل أن الذى ينتحر ويموت نفسه ربنا بيخلده في النار.... يبقى لو كان يملك جسمه كان عمل اللى هوه عايزه. فإذا كان الإنسان لا يملك الجسم كله، إذن فهو لا يملك أبعاضه، فلا يمكن أن يتبرع أو يبيع.

٢-:- وهل ترضى الشريعة أن نترك إنسانا للموت وفى استطاعتنا إنقاذه بنقل كلية مثلا؟

: طب مايموت. هل هناك إنسان لا يموت.؟ الإنسان يموت بمرض أوبدون

مرض (......) ويقولون أيضاً أن المسألة إنسانية ..ماهذه الإنسانية الحمقاء؟!

٣-:- وهل صحيح يامولانا أنك قلت فى التليفزيون إنك قمت تصلى ركعتين حمدا لله بعد هزيمة ٦٧؟

: نعم! لأنه لو انتصرنا فى ظل الشيوعية لما قام لديننا قائمة.. رأيت الهزيمة إرادة الله لكى نصوب أفعالنا.

٤-:- وهل صحيح أنك قلت إن منديل ورق أحسن عندك من صاروخ يصل إلى القمر؟

: نعم، المنديل له نفع وفائدة، أما القنابل والصواريخ فهى أدوات تدمير...

حوار مع «رجب البنا»
مجلة "اكتوبر" ١٩٩٧/٦/٨

مع مولانا.. أيضاً!

١) :- اقترحت على فضيلتك الجلوس مع فضيلة شيخ الأزهر وفضيلة المفتى .. لأننا سمعنا عن جفوة بينكم.

: لا أجلس مع أحد، لا شيخ الأزهر ولا المفتى.. خلاص!

٢):- ما الأسباب بالضبط؟

: الأسباب تخصنى وحدى.

٣):- نحن نعرف أن علاقتكما طيبة.

: كانا يحضران عندى وفى ضيافتى فى مبرة الشيخ الشعراوى أمام السيدة نفيسة، وآخر مازارانى فى الاحتفال بالمولد النبوى الشريف، ولكن بعد أن خرجا على منهج الله لا علاقة لى بهما ولن أحضر معهما فى مكان واحد، وطلبا زيارتى فشكرتهما وقلت لهما "كتر خيركم".

حوار مع أحمد أبو كف
مجلة "المصور"-١٩٩٧/٧/٤

مولانا سنة ١٩٧٠!!

.. وبعد ، فقد مات جمال وليس بعجيب أن يموت، فالناس كلهم يموتون. ولكن العجيب وهو ميت أن يعيش معنا، وقليل من الأحياء يعيشون . وخير الموت ألا يغيب المفقود، وشر الحياة الموت فى مقبرة الوجود.

وليس بالأربعين ينتهى الحداد على الثائر المثير، والملهم الملهم، والقائد الحتم، والزعيم بلا زعم، ولو على قدره يكون الحداد لتخطى الميعاد إلى نهاية الآباد، ولكن العجيب من ذلك أننا لو كنا منطقيين مع تسلسل العجائب فيه لكان موته بلا حداد عليه لأننا لم نفقد عطاءنا منه، وحسب المفجوعين فيه فى العزاء أنه وهو ميت لا يزال وقود الأحياء. ولذلك يجب أن يكون ذكرنا له ولاء لا مجرد وفاء، لأن الوفاء لماض مقدر فاندثر، ولكن الولاء لحاضر مستمر يزدهر فيثمر.

وقدكان البطل الماثل لا أقول الراحل فلتة زعامة ، وأمه قيادة وفوق الأسطورة للريادة، لأن الأسطورة خيال متوهم، وما فوق الأسطورة واقع مجسم، وللزعامات فى دنيا الناس تجليات، فالزعيم الذى يعمل لك بنفسه عمره إلى نهاية أجله، ولكن الزعيم الذى يعلمك أن تعمل بنفسك لنفسك

عمره إلى نهاية أجلك، وعلى مقدار تسلسل الخير فيه يكون خلود عمره(......)

وأخيرا جزى الله بالخير وحيا بالكرامة كل من أسف عليه وكل من واسى فيه وكل من تأسى به وكل من اقتبس منه وكل من دعا له بخير، ووفق خلفه العظيم حتى يكون امتدادا لجمال الكلمة الطيبة........»

من كلمة:

الشيخ محمد متولي الشعراوي

فى الاحتفال الذى أقيم بالجزائر لتأبين جمال عبد الناصر بمناسبة مرور أربعين يوما على وفاته. وكان الشيخ رئيسا لبعثة الأزهر هناك.

كتاب "التلاص"!

منها لله "چوليا كريستيڤا" منذ أن أطلقت طائر التناص الجميل فى فضاء النقد، راح كل من هب ودب وكتب ونشر يحاول اصطياده لنفسه، إلى أن أعزت المحاولة أطفال أنابيب الشعر فدخلوا إلى الساحة بتصريح مزور. مصطلح التناص عند "كريستيڤا" فى الأساس لا علاقة له بمسألة التأثر بكاتب ما ولا بفكرة مصدر العمل الأدبى المعروف ، (.....) "التناص" ليس أن تأخذ نصا من "واحد صاحبك" أو "تلطشه" من كتاب سمعت به ثم تحشره حشرا فى عملك.

مثال: أن تتسلل إلى "عالم صوفى" لأحد أقطاب الصوفية وتصطاد العبارات، ثم تغير كلمة هنا وكلمة هناك، أو تعجن بعض مقولات لفلاسفة مختلفين ثم تجمعها دون خجل فى كتاب تضع عليك اسمك وعنوانا عن الحب أو العشق أو الحياة أو الموت! هنا سوف تغضب منك "كريستيڤا" كثيرا، ولن يرضى عنك النقاد والقراء المحترمون حتى وإن سكتوا عنك إلى حين.

ولكن لأن الحكاية سهلة ويمكن أن تسفر عن جائزة أو ترجمة أو "سفرية" مجانية، قررت أنا أيضاً أن أمارس "التلاص" ، وطبعا بعد عدة إجراءات احتياطية (.. .. ..)، سأشرف على صفحة ثقافية فى مطبوعة .... من خلالها أمتن علاقات ومصالح مع أهل البيت الثقافى والأدبى ، شيئاً فشيئاً سيمتلئ الشراع بالهواء - لا يهم إن كان فاسدا - ويثور الغبار ويعلو - لا يهم غبار الفارس - وسيظهر ناقد ما فى مكان ما يقول إننى "المتنبى" وسوف أصدقه . والآن أستطيع أن أمشى ملكا فى كل الدنيا وليس فى نصفها فقط. "ألفي" فى "نون" الكون، الخيل والبغال والحمير ، والليل والبيداء تعرفنى - تناص - وكتب المتصوفة من أعمال أهلي، لذلك سوف أكتب عليها اسمي.. "وعينى" فى "عين الشمس" و"عين الحسود" ... تناص ... تلاص.. لا شىء يهم، يكفى أن حالى يدل .... و"طظ" فى چوليا "كريستيڤا".

طلعت الشايب

أخبار الأدب-١٩٩٧/٢/٩

وكان بلاغه....!

سعادة المستشار / النائب العام
تحية طيبة وبعد
يتشرف الأستاذ / أحمد الصباحى عوض الله بصفته رئيس حزب الأمة (شاكى)، ضد : فضيلة الإمام الأكبر/ سيد طنطاوى شيخ الأزهر (مشكو فى حقه).

أتشرف بعرض الآتى:

أولاً: تثار وتنشر فى الصحف والمجلات المصرية فى هذه الأونة آراء وفتاوى خطيرة جدا، من شأنها وجود فتنة خطيرة بين الناس وفيها فساد كبير فى الأرض، ومن هذه الفتاوى الخطيرة إباحة التبرع بأعضاء الإنسان بعد وفاته لغيره من الأحياء ، ونقل الأعضاء الصحيحة عموما من إنسان لآخر ثم الاستنساخ البشرى.

ولقد أدلى فضيلة الإمام الأكبر بدلوه فى هذه المسائل، وكانت مسك الختام فتواه بإباحة التبرع بأعضاء الإنسان بعد وفاته لغيره من الأحياء..

(.. .. ..).

يلتمس الطالب بصفته اتخاذ الإجراءات القانونية ضد المشكو فى حقه بشأن قيامه بأعمال من شأنها تهديد الأمن والسلام الاجتماعى وإحداث أضرار حالية ومستقبلية يصعب تداركها.

وتفضلوا سيادتكم بقبول فائق الاحترام

أحمد الصباحى عوض الله
١٩٩٧/٥/٢٧

من نص البلاغ كما نشرته (أخر ساعة) فى ١٩٩٧/٦/٤

إيه يا خويا؟!

... جاء دور توقيع النصوص، ووقع "سافير" ووقع "أبو علاء".

وعندما جاء الدور لتوقيع الخريطة فإن السيد "ياسر عرفات" همس فى أذن "أبو علاء" قائلاً له : تظاهر بالتوقيع ولا توقع" ومن المؤكد أن السيد "ياسر عرفات" كان مازال على شكوكه فى الخريطة وقد تصرف "أبو علاء" بمقتضى ما صدر إليه من رئيس منظمة التحرير، ولم يلحظ أحد أن "أبو علاء" تظاهر بالتوقيع على الخريطة ولكن قلمه لم يلمس سطحها.

وجاء الدور على "أبو عمار" كشاهد ووقع هو الآخر على الأوراق وتظاهر بالتوقيع على الخريطة. وتصافح الجميع وانتهت المراسم. وراح السيد "ياسر عرفات" يهرول خارجا من القاعة.

وأمسك أحد موظفى الخارجية الإسرائيلية بالوثائق يدقق التوقيعات تمهيدا لوضعها فى الملفات، وإذا هو يكتشف أن الخريطة لا تحمل أى توقيع فلسطينى على مساحة "أريحا" وجرى الدبلوماسى الإسرائيلى بلهفة إلى وزير الخارجية "شيمون بيريز" ولفت نظره إلى ما اكتشفه.

وصعق "شيمون بيريز" والتفت ليجد الرئيس "مبارك" يودع "عرفات" عند باب القاعة والرئيس الفلسطينى ينطلق إلى البهو خارجا من مبنى

الرئاسة. وإذا "بيريز" يصيح بأعلى صوته : سيادة الرئيس .. لا تدعه ينصرف ؛ وكررها مرة أخرى : سيادة الرئيس لا تدع الرئيس "عرفات" يخرج ، وهرول "بيريز" بالخريطة إلى الرئيس "مبارك" الذى بدأ ينادى "عرفات" المهرول بأقصى سرعة قائلاً له : "أبو عمار .. تعالى شوف الراجل بيقول إيه".

وعاد عرفات من منتصف البهو الخارجى لمقر الرئاسة. وكان الرئيس "مبارك" لا يخفى ضيقة وقال لـ "عرفات" : إيه يا خويا...

إنت فاهم إن شيمون بيريز بياع بطاطا ؟!

محمد حسنين هيكل
(المفاوضات السرية بين العرب وإسرائيل)
الجزء الثالث

"يا أولاد الأبالسة"!

وقد يتزوج الشيطان من نساء الإنس وهى حقيقة لا مراء فيها ولا جدال، ويؤكد قول الحق سبحانه وتعالى "وشاركهم من الأموال والأولاد وعدهم وما يعدهم الشيطان إلا غرورا" - الإسراء ٦٤.

وكثيرا ما ينكح الشيطان المرأة من الإنس ويكون ذلك إذا أتاها زوجها وهى حائض، فقد قال ابن عباس أن الشيطان يسبقه إليها فتحمل منه، ولهذا نهى الحق سبحانه الرجل عن مباشرة امرأته وهى فى هذه الحالة. فقد قال تعالي: "فاعتزلوا النساء فى المحيض"- البقرة ٢٢٢ - وكذلك ينكحها الشيطان إذا أتاها زوجها قبل أن يستغيذ بالله، فقد قال الرسول الكريم :"إذا جامع الرجل زوجته ولم يسم، انطوى الشيطان إلى أحليله فجامع معه"، والمولود فى كل هذه الحالات فى حقيقته ابن الشيطان وليس ابن هذا الزوج المخدوع الذى تسمى باسمه فى شهادة الميلاد زورا وبهتانا ، وكثيرا ما نسمع بعض العامة وهم يقولون "دول ولاد أبالسة" أو "ولاد شياطين"، وهى عبارة لها أساسها العلمى الصحيح.

أحمد صلاح الدين بدور
رئيس محكمة أمن الدولة العليا
الأهرام - فبراير ١٩٩٧

طلع البدر علينا

.. فكان مولده إيذانا ببزوغ الفجر وانقشاع الظلمة وبشرى بالبعث الجديد لمصر وبالنصر المجيد وتحرير التراب الوطنى واستعادة الكرامة العربية وتحقيق السلام وتحقيق التنمية والرخاء لمصرنا الغالية والإسهام بقسط وافر فى إسعاد بنى الإنسان فى كل مكان.

لقد كان ميلاد مبارك فتحا مجيدا لمصر لكى تخرج من الوادى الضيق داخل الدلتا القديمة، بينما أرض الله واسعة وخيراته عميمة أجراها الله على يد الرئيس المبارك. ورغم ذلك فإن مبارك لا يستريح ولا يكل ولا يهدأ ولكنه يطارد التخلف ويحطم الفقر

بطائرته المقاتلة والمنتصرة على الدوام..

مجدى مرجان"

المستشار لمحكمة استئناف القاهرة

الأهرام-١٩٩٧/٥/٤

الرأس الأخضر!

... وكان الرئيس الليبى قد خضع لأول عملية زرع شعر فى سنة ١٩٩٤ حين استدعى أشهر الزارعين فى العالم وهو الطبيب البرازيلى منير خورى (من بلدة حاصبيا اللبنانية) الذى زار طرابلس الغرب سرا واصطحب مساعده الجراح البرازيلى "فابيو نقاش" (حمصى الأصل) وفحصا المواقع الأكثر تعرضا لانفصال الشعر وتساقطه، قررا بعدها إجراء العملية (......) الدكتور خورى لجأ إلى قطع شريط جلدى من القسم الخلفى لرقبة العقيد بعرض ١,٥ سم وجزأه مجهريا إلى آلاف البويصلات التى بقيت تحمل برعما بشعرة أو بشعرتين على الأكثر، ووزع الواحد بعد الآخر مستخدما قاذفا للايزر فى الجانبين العلويين ومقدمة الرأس العليا (......)

على المريض مع هذا النوع من العمليات أن يبقى يوما بكامله وهو مغطى الرأس تماما، ليبدأ حياة طبيعية فى اليوم التالي، ويبدو الرأس وقد تناثرت عليه بذور داكنة على شكل عقد، تحيط بها آثار جروح باهتة لا تختفى إلا عندما يغطيها شعر نبت وتكاثف بنجاح وعلى أسس من عدالة التوزيع.

جريدة "الحياة" اللندنية

١٩٩٧/٣/٢١

سميط وبيض وحبس!

لسبب ما كنت فى الأسبوع الماضى فى إحدى قاعات الجنح بمجمع المحاكم بشارع الجلاء بالقرب من محطة مصر. وأثناء مزاولة القاضى لعمله فى نظر القضايا، إذا بأحد الباعة الجائلين يدخل القاعة ويسير بين المقاعد وهو ينادى على بضاعته بصوت خفيض:

سميط وبيض وجبنة!

فما كان من القاضى إلا أن أمر رجل الشرطة الموجود بأن يلقى به خارج القاعة. وانصاع رجل الشرطة للأمر وأمسك البائع من تلابيبه ودفع به خارجا بعد أن شيعه بركلة من قدمه، وبعد نحو خمس دقائق أخرى إذا بنفس البائع يدخل القاعة بهدوء دون أن يشعر به أحد ويتنقل بين الصفوف وهو يهمس مرة ثالثة..

سميط وبيض وجبنه...

وتنبه القاضى لذلك فصرخ فيه : إذا ما خرجتش حاحطك فى الحبس!

فتظاهر البائع بأنه لم يسمع وتابع الهمس : سميط وبيض وجبنه...

فزعق القاضى فى رجل الشرطة: حط الواد ده فى الحبس.

وانصاع رجل الشرطة للأمر فى الحال .. وأمسك البائع من تلابيبه وألقى به وراء القضبان، وكان بغرفة

الحبس نحو خمسة وعشرين متهما.. جاءوا من الصباح الباكر حتى التفوا حوله وبدأوا يبتاعون ما معه من طعام . ولكن يبدو أن البائع قد رفع سعر بضاعته استغلالا للظروف فأحدثت حركة البيع والشراء والمساومة جلبة منقطعة النظير فما كان من القاضى إلا أن صرخ فى رجل الشرطة: إرم الواد ده فى الشارع (......) هذا ما حدث أمامى ولو رواه لى أحد لما صدقته!

ش. شنودة
(بريد الأهرام)
٩٥/١١/٢١

الشراء فى خدمة الشعب!

تم إيقاف ضابط شرطة برتبة مقدم بقسم شرطة "الظاهر" (وسابقا يعمل بإدارة الإنقاذ النهرى بالمصلحة) لمدة شهر عن العمل بتهمة تزوير خطابين صادرين من المصلحة باسم مدير الإدارة العامة لشرطة السياحة ضمن محضرى معاينة لباخرتين سياحيتين (......)، وفى نفس الوقت ضبطت مباحث الأموال العامة بمديرية أمن القاهرة ضابط شرطة برتبة عميد، مدير إدارة إنهاء الخدمة بالإدارة العامة لشئون المجندين واثنين من الضباط برتبة مقدم بتهمة تزوير استخراج شهادات تأدية الخدمة العسكرية بالتزوير فى السجلات مقابل ألفى جنيه للشهادة الواحدة، وسبق قيامهم بتزوير أكثر من (٧٠) شهادة ويستخدمون للتمويه ثلاثة مجندين بالإدارة العامة لشئون المجندين لجلب الضحايا..

روز اليوسف
١٩٩٧/٣/٢٤

المهم الكرشة!

رجل عاقل حنكته التجارب وصاغته المحن، لا يقول نثرا جميل الإيقاع فى أحاديثه العفوية .. لا يهم.

لغته السياسية ليست لغة المعاجم .. لا يهم.

يرتجل كلاما يقلق المتحفظين المحفلطين ..... لا يهم.

ما يهم أنه نقى السريرة، أبيض القلب، لا يحترف إيذاء الناس ولا يهوى تعذيبهم.

ما يهم أنه ابن بلد مصرى، يحفظ جيداً كرشة مصر وأمعاءها...

ما يهم أنه - كأى مواطن عادى - مصرى حتى بإحساسه بالكرة المصرية وحالها ، ما يهم إنه يصون أرض وعرض مصر..

مفيد فوزى
مجلة: صباح الخير
١٩٩٧/٥/٥

من فوق!

.. وعندما انتهى العشاء أخبرنا حسن التهامى بأنه توصل إلى طريقة لإيقاف قلبه عن النبض لثوان ثم إعادته إلى النبض ، وجذب حديث

التهامي طبيب "بيجن" الإسرائيلي وطبيبا أمريكيا آخر إلى مائدتنا . وتساءل الأمريكي ما إذا كان التهامي قد استخدم اليوجا لوقف نبضات قلبه. وأثار ذلك غضب التهامي الذى قال إن أسلوبه لا علاقة له باليوجا. غير إنه فضل ألا يكشف عن وسيلته السرية إلى ذلك (........)

وعدنا إلى كامب ديفيد وتوجهنا مباشرة إلى قاعة الطعام لتناول الغذاء، وأصر حسن التهامي على إعطائي مزيدا من العنبر وطلب مني مرة أخرى إذابته في قهوتي. لابد أنه لاحظ على علامات الإجهاد، وأراد تقويتي على مواجهة المفاوضين الإسرائيليين.

وعندما بدأ التهامي في شرح الشريعة الإسلامية، قلت له إنني درست الشريعة الإسلامية أربع سنوات بكلية الحقوق في جامعة القاهرة، وأنني بحثت وكتبت عدة دراسات في الفكر السياسي الإسلامي، لم يصدقني التهامي. وطلب أن أسرد عليه أسماء الفقهاء المسلمين الذين قرأت لهم وذكرت عددا منهم، من أعمق المفكرين وأوسعهم شهرة إلى أكثر المغمورين منهم. وقدمت للتهامي ملخصا للإنجازات الفكرية لكل منهم وقرأت عليه بعضا من آيات من القرآن. وانبهر التهامي وأصر على أن أتحول إلى اعتناق الإسلام. وقال إنه لابد لي من التحول للإسلام في كامب ديفيد وأن عملي هذا ستكون له قيمة رمزية عظمى لمستقبل الشرق الأوسط. وعندما تناهى ذلك إلى أسماع بقية أعضاء الوفد المصري، شجعوني على مواصلة الحديث مع التهامي لصرف اهتمامه عن المفاوضات (........)، واستمر حسن التهامي في تصرفاته بالطريقة الباطنية، ففي الصباح طلع علينا ساعة الإفطار ليعلن أنه أمضى الليل كله "في الاتصال"، وتساءلنا "مع من؟" .وأشار "فوق" وصرح بأنه تلقى رسالة من العالم المبروك.

ثم ذهب التهامي إلى السادات ليبلغه بأن الرسالة السماوية أكدت أن السادات يسير على الطريق الصحيح. وبعدها جاء مرة أخرى ليحاول هدايتي إلى الإسلام فأجبته قائلا: إن مثل هذا القرار الحاسم يحتاج إلى مداولات كثيرة.

د. بطرس غالي
"طريق مصر إلى القدس"
ص:.١٤٠،١٤٥،١٤٨

.. وطبيعي "يا بيتر"!

أولاً : حول قوله أنني أحتكم إلى الإلاهيات في تفكيري الخاص بالمبادرة إلى القدس والتعامل في القضايا السياسية التي جاءت خلال مفاوضات كامب ديفيد وأنه ناقشني في كتب الشريعة الإسلامية التي درسها، أقول له إنني لم أتحدث إليك أطلاقا في أمور الإلاهيات التي تذكرها ، ولم يحدثني في كتب الشريعة التي ذكرها وهذا لسبب أساسي أعرفه من قبل وهو أنه كافر بهذه المعاني جميعا (.....).

ثانياً: وتقول فى فقرة أخرى أنك كنت تنظر إلى وجوه الوفد المصرى ووصفت كل شخص بما كنت تراه وأضفت فى أوصافك عنى بالوجه الهادئ الذى لم ينزعج بمشاكل المفاوضات، وإننى قلت أن الموضوع سيتم وأن هذه الإلاهيات أعرفها، وطبيعى "يا بيتر" كما كان يناديك السادات أن الشخص الذى يقوم فى الصباح ويناجى ربه ويصلى الفجر بخلاف الذى يصحو ومازال فى رأسه وعروقه بقايا الخمر الذى شربه بالليل...

حسن التهامى
الأهرام-١٩٩٧/٦/٨
تعقيبا على ما جاء فى كتاب "د. بطرس غالى"
(طريق مصر إلى القدس)

بركات مولانا!

ألغى المعهد القومى للكلى إجراء جميع عمليات زرع الكلى بسبب رفض أهالى المرضى التبرع لأقاربهم، واعتراض الأطباء بالمعهد على إجراء عمليات الزرع بعد إذاعة البرنامج التليفزيونى "وجها لوجه" مساء الثلاثاء الماضي، وتضمن البرنامج رأى الشيخ الشعراوى الخاص بتحريم التبرع بالأعضاء.

أكد الدكتور إبراهيم أبو الفتوح رئيس الجمعية المصرية لزرع الكلي، ومدير المعهد القومى للكلى بالمطرية أن اللجنة الطبية المسؤولة عن عمليات نقل وزرع الكلى بالمعهد تضم ١٧ طبيبا متخصصا فى هذا النوع، فوجئت بتغيب أكثر من نصفهم فى اليوم التالى لإذاعة البرنامج ، على الرغم من الاتفاق على إجراء عملية زرع لمريضة تبرع لها أحد أقاربها بكليته لإنقاذ حياتها ، مما اضطررت معه لإجراء الجراحة بنفسى بمعاونة بعض المساعدين.

أضاف الدكتور أبو الفتوح أن باقى أعضاء اللجنة الطبية فضلوا التغيب عن مخالفة الشرع طبقا لفتوى الشيخ الشعراوي، مع أننا حصلنا على موافقة كتابية من نقابة الأطباء لإجراء عملية نقل الكلي، واتخذنا الإجراءات اللازمة. وأضاف الدكتور أن عددا من أهالى المرضى أبلغوا المعهد برفضهم القيام بإجراء عمليات الزرع خوفا من ارتكابهم مخالفات شرعية بعد إذاعة البرنامج، مما يهدد حياة آلاف المرضى الذين لا أمل فى علاجهم سوى عمليات الزرع.

حمدى الحسيني
روز اليوسف
١٩٩٧/٦/٢٣

يا حبيبتى يا مصر!

والسؤال هنا هو: ما الذى يتعين على مصر أن تحمله معها من القرن العشرين وما الذى ينبغى أن تترك؟

إن مصر يتعين عليها أن تطرح وراء ظهرها كل معارك القرن العشرين بخيرها وشرها، وأن تستبقى العناصر



المرشحة للاستمرار تواصلا مع تاريخها ونهضتها لتتأهب لمعركة أخطر تحشد فيها كافة قواها وتعبئ كل إمكاناتها وتتحرك على أوسع رقعة من حيزها المكانى، ولا تدع أى معارك جانبية تشغلها عن هدفها الأسمى فى القرن الجديد وهو بناء مصر قوية، فاعلة فى محيطها ، متفاعلة مع عالمها، واعية بما تريد، غير غافلة عما ينتظرها من مشكلات وعقبات، عاقدة العزم على أن تجد مكانا ومكانة تليق بها تحت شمس الغد.

دكتور كمال الجنزوري
رئيس مجلس الوزراء
مقدمة وثيقة (مصر والقرن الحادى والعشرون)

العناوين فقط من وضع المحرر

ن

نقد

"شرف" صنع الله إبراهيم:

ملحمة الحياة المعاصرة

د. حامد أبو أحمد

إن هذه الرواية التى نشرتها دار الهلال بالقاهرة فى مارس ١٩٩٧م تضم أنماطا من السرد نفصلها فيما يلى:

١ - السرد القصصى: وهو الخاص بالقسمين، الأول من (صفحة ٥ إلى صفحة ٢٣٥)، والثالث (من صفحة ٤٦١ حتى نهاية الرواية صفحة ٥٤٣).

٢ - السرد الوثائقى: وهى أوراق رمزى بطرس نصيف (القصاصات) فى بداية القسم الثانى من الرواية (من صفحة ٢٣٩ حتى ٢٦٧).

٣ - سرد السيرة الذاتية: وهى أوراق رمزى بطرس نصيف (مسودة لمذكرة الدفاع) فى وسط القسم الثانى من الرواية (من صفحة ٢٦٨ حتى ٣٣٦).

٤ - السرد الحوارى: وهو عرض العرائس الذى أقيم بمناسبة ذكرى الانتصار العظيم فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ أعده وأخرجه الدكتور رمزى بطرس نصيف. ويختم به القسم الثانى من الرواية، فى الصفحات من ٣٣٧ إلى ٤٥٧.

وقد تنوعت طرق السرد فى الرواية الحديثة والمعاصرة بشكل هائل، لدرجة أن النقاد اضطروا هم أيضاً أن ينوعوا من تنظيراتهم وأن يوسعوا من رؤاهم حتى يستطيعوا استيعاب كل هذه الطرق التى أحدثت نهضة حقيقية فى مجال الفن الروائى فى كل أنحاء العالم. والناظر إلى ما تنتجه

المطابع من روايات حاليا فى شتى بقاع المعمورة ، وما تتميز به الروايات من قوة وجاذبية وتشويق لا يملك إلا أن يقول: لقد صار هذا الجنس هو سيد الأجناس الأدبية بامتياز. ولعل أفضل تعريف لطرق السرد، والأكثر شمولا، هو الذى أورده وعلق عليه الناقد المغربى د. حميد الحمدانى فى كتابة "بنية النص السردى" إذ يقول: "إن القصة لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضاً بالشكل أو الطريقة التى يقدم بها ذلك المضمون، وهذا معنى قول كيزر Wolfgang Kayser:

"إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضاً بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة فى أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية"، والشكل هنا هو الطريقة التى تقدم بها القصة المحكية فى الرواية، إنه مجموع ما يختاره الراوى من وسائل وحيل لكى يقدم القصة للمروى له" (١) ولا شك أن هذه الوسائل والحيل تتنوع، بل إنها متنوعة بالفعل فيما يقدم من روايات أصبحت تختلف فيما بينها اختلافا شديداً بحيث لم يعد فى وسع أحد أن يقول إن الرواية ينبغى أن تكتب على هذا النحو أو ذاك. ولعل هذا ما قصد إليه جيرار جنيت G. Genette عندما قال: "كل حكى يتضمن – سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير – أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا Narra-tion. هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه فى يومنا هذا وصفا De-scription(٢).

وهذا التنوع فى السرد ربما كان هو العنصر الرئيسى فى لفت الأنظار إلى ما صار يسمى حاليا باسم "تداخل الأجناس الأدبية"، وذلك أن هذه الأجناس التى كانت العلاقة فيما بينها سابقا تقوم على الانفصال غدت الآن نزاعة إلى الترابط والتعالق والتداخل. فالحوار الذى كان – على سبيل المثال – خاصا بالمسرح أصبح يمثل أحد المحاور المهمة فى الرواية، بل إن هناك روايات تقوم فى معظمها على الحوار. والشاعرية التى كانت من نصيب القصيدة الغنائية صارت قاسما مشتركا فى كل الأجناس الأدبية بما فى ذلك الرواية، والنفس الملحمى الذى كانت تتميز به الملاحم قديماً أخذ مساحة واسعة فى روايات مهمة كتبت فى عصرنا الحالي... وهلم جرا.

ولهذا فإن كل أنماط السرد فى رواية "شرف" لها أدوار محددة فى بنائها . وسوف نرى ذلك بالتفصيل فيما بعد.

ويكفى الآن أن نقول باختصار إن الأحداث التى عاشها شرف فى زنزانته مع أقرانه من السجناء وفى أتون الحياة داخل السجن تدخل فى بناء واحد منسجم مع أوراق الدكتور رمزى بطرس نصيف وعرضه للعرائس.

شرف : الجيل والفرد

اسمه بالكامل أشرف عبد العزيز

سليمان. وقد تعودت الأم أن تناديه باسم "شرف". وهو من مواليد عام ١٩٧٤. ويلجأ المؤلف فى بداية الرواية إلى التلميح الممزوج بالسخرية (وهو أسلوب أجاده صنع الله إبراهيم فى هذه الرواية) ليعطينا فكرة عن الوضع الذى يعيش فيه شرف.

ويختار الراوى وقتا يقع بين مسلسلين تليفزيونيين، وبالتالى يكون الأب فى حالة عدم توازن (هكذا نقرأ) فيستبدل نظارة القراءة بنظارة المشاهدة، ويتناول ورقة وقلما ويشرع فى تدوين مجموعة من حقائق الحياة يحفظها أشرف عن ظهر قلب. ويبدأ التمرين اليومى الذى كان يستهدف، من بين أشياء أخرى، تقريع أفراد الأسرة (وخاصة الولد الكبير) وإشعارهم بالعبء الذى يمثلونه، ومدى الجميل الذى يصنعه الوالد لهم عندما يجعل ٣٤٠ جنيها (راتبه الشهرى المضمون) تتحول إلى ٨٠٠ (النفقات الفعلية)، ومحاولة إيجاد نوع من التوفير (فى آخر مرة تم شطب بند الجريدة اليومية على أساس أنها لا تقدم غير مادتين: الكوارث وخطب الرئيس وهى مواد يقدمها التليفزيون بالتفصيل والألوان).... إلخ (ص٩).

ومن بعض المقتطفات التى وردت عرضا عن حياة شرف قبل دخوله السجن نعرف أنه حاصل على الثانوية العامة (ص٢١) ونعرف أن له أختا اسمها عايدة تزوجت مبكرا ولم تعرف السعادة لأنها اضطرت للسكن قرب مصنع الكيماويات الذى يعمل فيه زوجها وأصيبت بالحساسية نتيجة الأبخرة المتصاعدة من المصنع. أما أخته الأخرى فاسمها فاطمة. وتعمل فى بوتيك وخطبت عدة مرات دون أن تنتهى واحدة منها بالزواج (ص ١٨٥). أما عن أمه فهى الوحيدة التى دأبت على زيارته من أن لآخر فى السجن، حاملة إليه بعض الأطعمة، لكن الزيارات كانت تتأثر عادة بوضع الأسرة المادي، وأخذت تقل مع استمرار فترة الحبس.

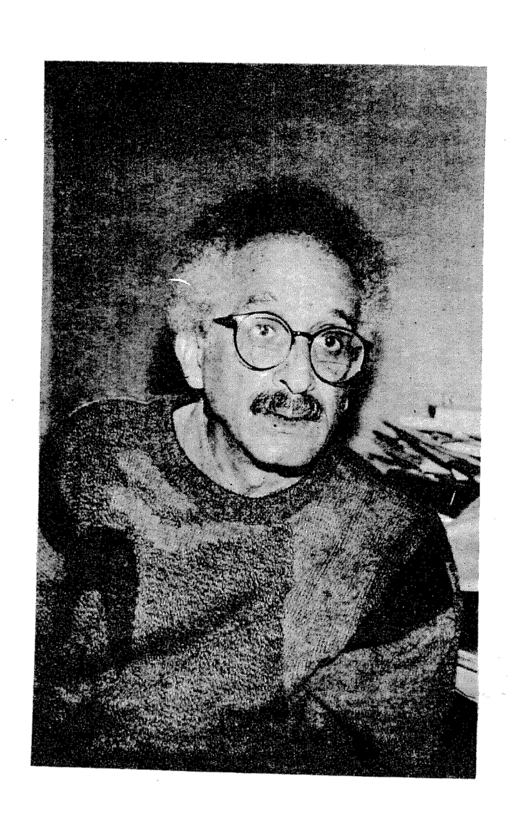
ثم إن هذه الزيارات لم تنتظم إلا بعد أن كتب إلى أمه يطلب فيها أن تطلب نقله إلى عنبر ملكى ، بشرط أن تكون مستعدة لإحضار طعام له كل يوم أو يومين وأخذ الغسيل مرة فى الأسبوع، وقد رجاها فى هذه الرسالة أن تتأكد من براءته لأنه لم يسرق ولم يقتل بل كان يدافع عن شرفه. وهذه هى قصة دخوله السجن التى يفصلها المؤلف فى الفصل رقم ١، إذ تصادف أن قابل شرف مواطنا أجنبيا فى منطقة وسط البلد بالقاهرة، عرض عليه (أى على شرف) تذكرة مجانية لدخول السينما، وبعد انتهاء الفيلم استدرجه إلى شقته وحاول أن يقيم معه علاقة شاذة ولكن شرف رفض بقوة ودافع عن نفسه عندما حاول الآخر أن يحقق ذلك عنوة، وانتهت المعركة بإصابة الخواجة، مما أدى إلى حضور الشرطة وأخذ أشرف لاحتجازه متهما بالشروع فى قتل، وفى جلسة لم تستغرق ساعة عرضت خلالها قضايا كثيرة جداً سأله القاضى هل لديك محام، ولما أجاب بالنفى أعلن القاضى الحكم التالى:

قررت المحكمة استمرار حبس المتهم ٤٥ يوما وإيداعه السجن.

ومن تلك اللحظة بدأ مشوار شرف في الجزء، والذى فصله المؤلف في حوالى ٣٢٠ صفحة، أبرز خلالها كل ما لديه من معرفة وخبرة بالفن الروائى، لصنع عالم معقد تتشابك فيه الأحداث والشخصيات وتتنوع الأساليب، وتمتزج المأساة بالسخرية بالملحة، وتتبدل النوازع في حركة بندولية تجمع بين الخير والشر كما الحياة في صخبها واضطرابها وتنوعها وكل هذا يجعل من قراءة هذه الرواية متعة حقيقية.

ومنذ الفصل رقم ١ سوف نلحظ أن شخصية شرف - الذى هو نموذج للغالبية العظمى من أبناء جيله - شخصية مزدوجة، فالواقع الذى يعيشه شيء والأحلام التى تضطرب في داخله شيء آخر. ولهذا عندما سأله الخواجة أين يعيش، أخبره بأنه يعيش في المعادى في بيت له حديقة كبيرة، وأن له حجرة خاصة مدهونة بالزيت ونظيفة تطل نافذتها على شجرة ياسمين فيشم رائحتها طول الوقت وله سرير في الركن، له وحده، أمامه ستارة ومكتب وخلفه دولاب فيه راديو ستريو وكاسيت ولوحة الموناليزا على الجدار... إلخ (ص١٧-١٨). هذا هو أشرف الحالم، لكنه عندما راح في تيار وعى بعد ذلك بقليل اكتشف أنه كان يكذب، وأنه لن يستطيع شراء شيء، وحتى الآن لم يتمكن من دخول الجامعة، ورائحة الياسمين التى ذكرها عندما تحدث عن المنزل هى الرائحة الدائمة "للخراء الذى يتجمع في بئر أمام باب منزله وتأخذه شاحنة مرة في الأسبوع (ص ١٩). وفى مكان آخر من الرواية (ص ١٨٧) نعرف من خلال حديث لأشرف مع أحد نزلاء السجن أنه يسكن في منطقة تطل على ترعة أصبحت مقلبا للزبالة، وأن أهل المنطقة يشربون من مياه الطلمبات الجوفية رغم علمهم التام بأنها مختلطة بمياه الصرف الصحى.

ولكن أشرف، على طول الرواية سوف يظل يحلم متجاوزا، ولو في الحلم، ذلك الواقع الذى كان يعيش فيه والواقع الحالى في السجن. إنه يحلم بشقة جديدة في حى راق، مجهزة بأفخم الأثاث، ومعدة لاستقبال شلة الأصدقاء (أنظر صفحتى ٦٦و٦٧)، ويحلم بعودة حبيبته هدى إليه (ص٨٧)، وكان قد علم من أمه أنها خطبت لشخص آخر،ويستوقفه في الجريدة إعلان عن فيلا فيها كل التجهيزات، إضافة إلى حمام سباحة، وتكييف مركزى (ص٨٨)، حدث هذا في الوقت الذى كان أحد النزلاء واسمه بطشه يدبر له مقلبا انتهى بحضور الحارس المسمى "الدهشورى"، الذى كال له - أى لأشرف - عددا من الصفعات على قفاه. وهكذا وعلى قدر مأساة الواقع تأتى المفارقة بينه وبين الحلم قوية وعنيفة ولكن أشرف سوف يظل يحلم، وتتراوح أحلامه بين حلم جنسى يحقق له بعضا من الرغبة المكبوتة (انظر مثلا صفحة ١٢٤) أو حلم



بالصعود فى سلم الحياة والترقي، سواء تم ذلك من خلال الالتحاق بكلية الطب أو الجامعة الأمريكية أو من خلال العثور صدفة على فتاة يقيم معها علاقة قوية، ويعرف أنها كانت يتيمة وأنها استقرت عند أسرة مبسوطة تولت تعليمها، ثم تبدأ رحلة البحث عن أهلها ويتوصل إلى أنها أبنة أمير. وقد كافأه هذا الأمير بأن زوجه منها وجعله وكيلا لأعماله فى مصر (أنظر صفحتى ١٥٦ - ١٥٧) الحلم إذن يخرج من الأزمة فى هذه الرواية، وهو أداة من الأدوات أو تقنية برع صنع الله إبراهيم فى استخدامها لإنتاج دلالات مفارقة فى هذه الرواية المشوقة.

ولشرف مجموعة من الخصائص أو السمات يمكن أن نجملها في: ١ - إنه يعيش موزعا بين الواقع والحلم، وهذا ما تناولناه فى السطور السابقة، وبالطبع فإن هذه السمة غالبة على حياة الطبقات الفقيرة المطحونة.

٢ - إنه مثل كل الأجيال الجديدة من المصريين يجيد الانجليزية أكثر من العربية، وقد ظهر ذلك فى محاولته الحديث مع الخواجة، صحيح إنه كان يتلعثم لكنه فى النهاية كان يتمكن من الإبانة عن نفسه، وهذا شيء لن يستطيعه لو حاول أن يتكلم بالعربية الفصحى. ولعل هذا له أثر فى اختيار الراوى لكلمات أجنبية، فبدلا من أن يقول :"كان الاختيار أمامه كالآتي: يقول :"كانت الأوبشنز أمامه كالآتي"، أو يقول : "استيعاد بعض الأيتمر.. إلخ.

٣ - ومن ذلك أيضاً معرفته بالماركات الأجنبية فهو عندما ينظر إلى شخص مثلا يستطيع أن يحدد ماركات ملابسه بدءا من القميص وربطة العنق حتى الحذاء، بل إنه يعرف اكسسوارات الملابس، وأسماء الملابس الرياضية وماركاتها، وماركات السيارات والفروق بينها، وهو يجيد اللعب التى تحتاج إلى ذكر كلمات أجنبية، وهو يلعبها الآن فى السجن مع زملائه، بعد أن كان يلعبها مع أخته وأمه وأولاد خالته فى دمنهور . ومن هذه الكلمات صفحة كاملة تقريبا أوردها الراوى (ص١٦٧) نقرأ فيها أسماء نينا ريتشى، كريستان ديور، شانيل، كارفن، جيفينتشى لاروس لانفان، تيد لابيدوس، باكوازابان... إلخ.

وهذه بالطبع هى البضائع المنتشرة بالسوق ، ويتعرف عليها ويحفظ أسماءها شرف وأبناء جيله أثناء تجوالهم فى الشوارع.

ولاشك أن لكل جيل اهتماماته النابعة من واقع حياته ، ولا يهم أنه يستطيع الحصول على هذه الأشياء أم لا، المهم أنها تتغلغل فى أعماقه وتعيش فى خياله، وتشارك فى صنع رؤيته عن الحياة والناس.

٤ - وشرف له معرفة واسعة كذلك بالأفلام الأجنبية، ولهذا كان فى بعض الأحيان يقص على القريبين منه من النزلاء قصص بعض الأفلام ثم يسمع منهم قصص بعض الأفلام العربية.

٥ - ولعل كل النقاط السابقة هى التى ساعدت على أن يكون لأشرف اهتمام خاص بالتفاصيل، وهذا موجود

على طول الرواية، ولكننا نختار مثالا واحدا لذلك. فهو يصف لنا مشهد دخوله على أحد الضباط بالطريقة التالية" :"أمسك الحارس بذراعى وولجنا الغرفة سويا. طالعتنى صورة رئيس الجمهورية، وأسفلها جلس، خلف مكتب خشبى كبير ، رجل قصير أشيب يرتدى قميصا حريريا أسود اللون، لعله من طراز "سلفيانو"، ويمسك بغليون سميك فى يده اليمنى.

ولم أتمكن من تحديد طراز الساعة التى كانت تدور بمعصمه.

وفى زاوية المكتب جلس أحد المساجين الذين يعملون فى مكاتب الإدارة فى احترام أمام مجموعة من الأوراق وهو يمسك بقلم "رينولدز" جاف استقر طرفه على ورقة بيضاء".

ففى هذه القطعة نلاحظ : أن تحديد الأشياء التى فى حوذة الشخصية أهم من تحديدها هى نفسها، ولعل هذا نابع من الوضع الاجتماعى الحالى، إذ تتحدد قيمة الشخص بما يملك لا بشخصيته ولا بالقيم والمبادىء التى يمثلها . ولهذا فإن شرف لم ير فى الضابط الذى دخل إليه إلا أنه قصير أشيب أما التفاصيل التى وردت عنه بعد ذلك فهو أنه يرتدى قميصا حريرياً أسود اللون.. إلخ أما المسجون الجالس فى زاوية المكتب فأهم منه القلم "الرينولدز" الذى يمسك به.

وسوف نكتشف خصائص أخرى لشرف عندما نتناول الشخصيات الأخرى الفاعلة فى الرواية.

فى السجن

من المزايا التى تتمتع بها رواية "شرف" أنها نظرت إلى السجن على أنه شريحة من المجتمع فيها من كل لون، صحيح أن النواحى السيئة فى مكان كهذا لابد أن تكون هى الغالبة لكن الجوانب الطيبة موجودة أيضاً، ويمكن أن تتسع أكثر لو تمسك الناس بحقوقهم وأصروا إصراراً قوياً على عدم التنازل عنها ولنبدأ بالجوانب الطيبة: فالسجن مثله مثل أى مصلحة حكومية له لائحة تحدد الحقوق والواجبات ولو أنها طبقت بصورة جيدة لكان للسجن وضع آخر على النحو الذى نسمع عنه فى البلدان المتقدمة، من احترام لحقوق السجين ومعاملته على أنه إنسان أخطأ ويتلقى عقوبة محددة مقابل ذلك، أما من هو محجوز للحكم فيجب أن ينظر إليه على أنه متهم ، و"المتهم - كما يقول القانون - برئ حتى تثبت إدانته"، ومن ثم ينبغى ألا يتعرض لمعاملات خارجة عن هذا الإطار.

والمشكلة فى سجون العالم الثالث هى أن القائمين على تطبيق القانون واللائحة هم أول من ينتهكونهما، لأنهم فى قرارة نفوسهم يعتقدون أن الوسيلة الوحيدة المجدية مع طائفة المتهمين والمساجين هى اللجوء إلى الشتائم واستخدام العنف والتكدير، ومعاملة هؤلاء جميعاً معاملة الحيوانات.

ولهذا وجدنا الدكتور رمزى بطرس

نصيف ذات مرة ينطلق صوته قويا ثابتا من شراعة الباب وأمامه أكثر من خمسمائة سجين، يحمل عليهم قائلا:

"لماذا تقبلون معاملة الحيوانات؟ لماذا تتركونهم يسرقونكم ويضطهدونكم؟ لماذا لا تطالبون بحقوقكم؟ طبقا للائحة السجون لكل واحد فيكم الحق فى سرير، ومرتبة، وملاءات وبطاطين، وأدوات طعام، وطقمان من الملابس الداخلية والخارجية صيفا وشتاء، لكنكم لا تحصلون على السرير والمرتبة والملاءات ويعطونكم بطاطين متهرئة وطاقم واحد من الملابس... إلخ" (أنظر ص ٤٦٤)، ثم إن الدكتور رمزى قرر أن يقدم للمساجين القدوة فأعلن فى اليوم التالى الإضراب عن الطعام إلى أن يتم تطبيق اللائحة والدستور.. وبالطبع لم يتم تنفيذ اللائحة، وأنقذ الدكتور رمزى من الهلاك بالعودة إلى الأكل.

كذلك يمكن أن نعثر فى السجن على ضابط رقيق القلب مثل الرائد الجوهرى الذى كان مغرما بالجلوس إلى جوار الزهور، والذى أحس بالاقتراب من المساجين السنية فدأب على استعارة الكتب الدينية من أميرهم. ،كما يقول الراوي: سواء كانت هذه الكتب قد رققت قلبه الرقيق من الأصل أم أنه كان ينفذ تعليمات سرية من مباحث أمن الدولة فإنه أعطى إخوة الأمير حق التحكم فى تسكين إخوانهم، وزاد لهم الوقت المخصص لنزهة الفناء وسمح لهم بشراء وتخزين أجولة من الأرز والمكرونة وعلب الصلصلة، وصرح لهم باستخدام زنزانة مهجورة مطبخا .. إلخ. (ص ٢٠٠)، وهذا إن دل فإنما يدل على أن السجن ليس معتما من كل الوجوه، وأن الأمر فى النهاية يعتمد على المسئولين؛ فهذا الرائد الجوهري، على سبيل المثال، سمح للمساجين المتعاطف معهم بأكثر مما هو منصوص عليه فى اللائحة.

وفى رواية "شرف" أيضاً نعثر، فى الزنازين، على جردل البول، الذى ينام المساجين، ويعيشون، إلى جواره، ولكن هنا كذلك المراخيض التى يتوجهون إليها لقضاء الحاجة فى أوقات معينة، ويغتسلون .. إلخ، بل أن بعضهم يستخدمها أحيانا لإخفاء شيء فى دبره، من البضائع المحرمة كالمخدرات التى يستمر بعض السجناء فى المتاجرة فيها. وهناك فى السجن معارك قد تدور بين السجناء وبين الجنود، أو بين السجناء بعضهم البعض ، إضافة إلى المعارك الفكرية، وخاصة بين مساجين الجماعات الإسلامية عندما يختلفون حول شيء معين.

وكل هذه الأشياء تجعل رواية صنع الله إبراهيم، فى تقديمها لحياة السجناء، تنظر إليهم - كما أسلفت - على أنهم شريحة من المجتمع ، والحياة بهم ومن حولهم تضطرب على نحو ما يحدث خارج السجن، وإن كان لها طابعها الخاص المتمثل فى المراقبة والإجراءات وغير ذلك مما سوف نسجله فى الجوانب السيئة.

أى أن السجن ما هو فى النهاية إلا نموذج مصغر لما يجرى فى المجتمع من

أحداث.

نأتى إلى الجوانب السيئة ، والتى هى فى معظمها خارجة على النصوص عليه فى اللائحة فنجد الضرب بلا سبب إلا التخويف.

وإجبار المتهمين على الاعتراف بالتهم الموجهة إليهم. وهذا ما حدث لشرف، فعندما احتجر وأدخل إلى الضابط سمع صوتا يقول له فى أذنه: تكلم أحسن لك - وقبل أن يتمكن من الرد هوت يد على صدغه فترنح من وقع الصفعة وكاد يقع على الأرض، ولكن مخبرا آخر تلقفه بين ذراعيه. وظلت الصفعات تنهال عليه كى يعترف، ولما لم يفعل ذلك سمع الضابط يقول لواحد من المخبرين: هات الجهاز. وظلوا يعذبونه حتى صرخ قائلاً: "أنا معترف بكل حاجة. أنا كنت عاوز أسرقه (أى الخواجة) ولما قاومنى ضربته". ثم فقد الوعى وبالطبع كان هذا الاعتراف وراء قرار المحكمة بتمديد حبسة ٤٥ يوما وإيداعه السجن. ولا تقتصر الصفحات على لحظة أخذ الاعتراف قسرا بل تتعدى ذلك إلى معظم شئون الحياة فى السجن: فالصفعات تقود النزلاء الجدد دائماً إلى عنابرهم، والصفعة إشارة إلى الحراس بأن عملية التأديب والإصلاح قد بدأت. ولما كان الجنود هم كذلك من المستضعفين فإنهم معرضون للصفع تأديبا أو تسلية.. ففى صفحة ٣٨ نقرأ على لسان الراوي: "وسمعت الضابط يهتف: يا عوض. ثم يكرر : يا عوض يا وسخ، يا عوض يا زفت.

ولبى النداء شاب ريفى مكتئب الوجه، كان منهمكا فى إغراق الطرقة بالمياه تمهيداً لمسحها . أنبه الضابط على قذارة المكتب، أمره بمسحه ، وصفعه على قفاه ، وتناوب بقية الضباط صفعة على قفاه وهم يضحكون".

وفى السجن يستولى الضباط على تموينات المصلحة، ولا يقدمون للمساجين إلا الفتات سواء من هذه التموينات أم من الأشياء الأخرى المخصصة لهم كالأسرة والمراتب والملاءات وغيرها. وكل شىء فى السجن تجرى مقايضته، من علب السجائر إلى الخدمات التى يمكن أن تقدم فى مقابل بعض المال .. إلخ.

وقد قدم المؤلف، وإن كان فى سطور قليلة دائماً، صوراً لدخول السجن ، نحس من خلال معظمها ، أن الضعفاء هم المعرضون دائماً للذل والإهانة سواء فى حياتهم العامة أو بعد دخولهم السجن. ولنقتصر هنا على حكاية واحدة، هى حكاية عامل بشركة شحن وتفريغ تهدم منزله فى الزلزال وأقام بمساكن الإيواء، حيث حصل هو وزوجته وأطفاله الثلاثة على حجرة صغيرة فى شقة من حجرتين ودورة مياه واحدة تسببت فى مشاجرات دائمة مع الأسرة التى احتلت الغرفة الأخرى، وخصوصا فى الصباح عندما يستعد أطفال الأسرتين للذهاب إلى المدرسة.. وفى يوم دخل جاره الحمام صباحاً وظل أكثر من ساعة بينما كان الأطفال الصغار يصرخون

خوفا من التأخر على الامتحان. وعندما خرج دبت بينهما مشاجرة، أدت إلى دخوله (أى العامل) السجن.

وهكذا تتضافر فى رواية "شرف" الحياة خارج السجن والحياة بداخله بهدف الكشف عن الظلم الذى تعانى منه الطبقات الفقيرة المسحوقة. وبالطبع فليس كل من يدخل السجن من هذا النوع، فهناك القتلة، وتجار المخدرات، والمرتشون والمزورون ، ولصوص المال العام ممن كونوا ثروات هائلة، وغيرهم. وكل هذا يؤكد ما ذكرته آنفا من أن السجن فى هذه الرواية ما هو إلا شريحة من المجتمع، لها خصوصيتها، ومن ثم فإن رفع الظلم الواقع على السجناء لا يمكن أن يتأتى إلا بإصلاح المجتمع، وإصلاح النظامين القضائى والتأديبى حتى لا يكون معظم نزلاء السجن من البرءاء أمثال شرف أو الذين دفعتهم ظروفهم القاهرة إلى ارتكاب الجريمة مثل العامل المذكور، أو الذين يعانون من حياة الزنزانة وهم مازالوا قيد الاتهام .. إلخ. ولا شك إن هذا التحليل القصير لا يغنى البتة عن قراءة الرواية، لأن كل ما نفعله هنا هو الكشف عن العناصر الفاعلة فيها لا أكثر ولا أقل.

ومن الأشياء التى لها وقع خاص فى السجن العلاقات الحميمة التى تنشأ بين المساجين، على نحو ما رأينا بين شرف وعبد الفتاح، هناك كذلك التعاون الذى يحدث بينهم لإنجاز هذه المهمة أو تلك، واشتراكهم فى معظم الأحيان فى الأكل الذى يأتى إليهم من خارج السجن خاصة إذا كانوا فى عنبر ملكى، والحكايات التى يتبادلونها فيما بينهم تزجية لوقت الفراغ أو نشدانا للسلوى. ومن الأشياء التى تضفى على السجن جواً ينطوى على بعض المرح، بعيداً عن الأجواء الأخرى المقبضة، النشرة المسائية. ويتكفل بإلقائها شخص جهورى الصوت، يفاجئ جميع الزنازين بقوله: عنبر كله يسمع.. وعندما ينصت الجميع يعود ليقول: عنبر كله يسمع .. بعد مساء الخير على المساجين ، وعلى حرس الليل .. النشرة يحنيكم ويقدم الوصف التفصيلى للخارجين بكرة.. ويصمت لحظة ثم يصيح فجأة : ردوا ورايا .. يا رب الخارجين بكرة يروحوا ما يرجعوا .. آمين.

ثم تتلى الأسماء، وإذا كانت هناك أشياء أخرى يتم الإعلان عنها، وبعد ذلك ينسحب النشرة لتعود الزنازين إلى ما كانت عليه.

الجماعات الإسلامية

لما كانت رواية "شرف" تبدو وكأنها سجل متكامل للحياة المعاصرة فى مصر فإنها لابد أن تهتم بظاهرة بارزة على السطح وهى ظاهرة جماعات الإسلام السياسى الذين لم يخل منهم سجن من السجون فى السنوات الأخيرة. بل إن شرف فى بداية الرواية يتعرف على شخص موظف فى وزارة التربية والتعليم احتجز على سبيل

الخطأ بسبب التشابه بين اسمه واسم أحد المتطرفين الهاربين (ص٢٣).. وبالطبع أخذ نصيبه من التعذيب، ولم يصدقوه إلا بعد أن "أكل الطريحة" كما يقول، أى بعد أن عرض على الجهاز المخصص لأخذ الاعترافات من المتهمين قسرا. وقد أمر القاضى بالإفراج عنه منذ ثلاثة أسابيع وهو ينتظر التنفيذ فى أى لحظة. ولكن إجراءات الإفراج طويلة جداً ومؤلمة، وما إن إنتهى منها حتى انهالت عليه التبريكات من الموظفين والحراس حتى نفد كل ما معه من مال. وتصادف أن جاء الباشكاتب يطلب الحلاوة، وكان قد وصل إلى حالة من القرف فلعن أبا الباشكاتب وأبا الضابط وأبا الحكومة. وكانت النتيجة أن عملوا له "كعب داير" بمعنى أن يلف محافظات مصر كلها ليروا هل عندهم حاجة ضده أم لا قبل أن يتم الإفراج عنه.. وكل هذا بسبب التشابه بين اسمه واسم شخص هارب.

وتعرض رواية "شرف" نماذج شتى للمساجين السنية - كما تصفهم -، من هؤلاء شخص يدعى الشيخ عبد الله كانت مواعظه تثير الضحك، ولابد أنه أمى أعجبته مهنة الوعظ ففرض نفسه على الناس دون أن يكون لديه أدنى استعداد لذلك. وهذا نموذج رأيناه كثيراً فى الحياة الواقعية. وعندما كان الشيخ عبد الله يتكلم كان الجميع ينصتون إليه فى احترام.

ومن مواعظة: "يجب أن يسير كل شىء فى حياة البنى آدم على ترتيب حضرة النبى صلى الله عليه وسلم.. فى الأكل والشرب ، ودخول المسجد، والخروج منه، فى كل حاجة.

ابن أحد الصحابة مات فى دورة المياه فخاف أبوه إنه مش هيدخل الجنة لكن الفتى جاله فى المنام وطمأنه أنه دخل الجنة لأنه لما دخل الحمام دخله على ترتيب حضرة النبى".

ومن مواعظه أيضاً :"ربنا خلق لنا مفاصل الكوع لولاها كنت تيجى تاكل يقوم دراعك ياكل وش اللى جانبك" (أنظر صحفتى ٧٦و٧٧).

ونلاقى فى السجن كذلك الشيخ عصام وهو رجل عرف بكثرة انتقاله من جماعة إلى أخرى، وعلى الرغم مما يمتلك من صفات حميدة فإنه ، بصفته من بنى البشر، كانت له رذائله وعلى رأسها التدخين الذى تحرمه الجماعات بمختلف أسمائها واتجاهاتها.

وهناك أمير الجماعة وهو شاب فى منتصف العقد الثالث من عمره، غزير اللحية ، والشارب، بادى العصبية، يغطى رأسه بعمامة بيضاء غريبة الشكل، تنعقد خلف رأسه، ويتدلى طرفها فوق ظهره. وكان يعطى دروسا يختار لها عناوين محددة.

وكان الملتحون يستطيعون فى بعض الأحيان فرض رأيهم على السجن كله، فقد حكى أبو السباع لشرف أن السجن كان به راديوهات ومسجلات فى كل زنزانة تقريبا، مملوكة لأشخاص ، وأربع تليفزيونات فى كل عنبر، لكن الإخوة الملتحين اشتكوا من وصول الصوت إليهم، لأنهم

لا يرغبون فى سماع الأغاني، وقالوا إن التليفزيون ينشر الفسق. وقد خضع لهم المأمور فبعث بضابط ومعه عدة صناديق من الكرتون جمع فيها كافة الأجهزة الصوتية. ثم إنهم - أى الملتحين - أعلنوا العصيان ذات مرة وقاموا بمهاجمة زنازين الطابق وانهالوا على من فيها ضربا بالأسلحة البيضاء والمطاوى وقطع الأخشاب وحنفيات المياه. وفى الحال وصلت قوات الأمن المركزي، ودارت معركة حامية بين السنية وهذه القوات أسفرت عن ثلاثة قتلى وحوالى مائة من الجرحي. ثم إن قادة السنية، بعد ذلك، نقلوا إلى عنبر التأديب ووضعوا فى زنازين منزوعة البلاط، أغرقت بالمياه. أما الباقون فقد طبقت عليهم أقصى عقوبات التكدير. وأنا أذكر أنه منذ أعوام حدث تمرد فى سجن ليمان طره تزعمه أو قام به الإسلاميون. وهذا يدل على أن صنع الله إبراهيم لديه موهبة خاصة فى توثيق الأحداث الجارية للاستفادة منها بعد ذلك فى روايته، وهى موهبة ينطبق عليها المقولة المعروفة عن "السهل الممتنع"، والدليل على ذلك أنها خاصية صارت ملتصقة به لا يكاد ينازعه فيها أحد.

أما عن موقف شرف من هذه الجماعات، فإننا نجد أن بعضهم بدأوا يخطبون وده أو يحاولون ضمه إليهم، وهو منهج متبع فى تصرفات الجماعة. فقد قدم إليه الشيخ عصام ورقة استطلاع رجاه أن يجيب عليها، وهذه الورقة معدة من لجنة التربية وتتضمن الأسئلة التالية:

١ - الآفات والسلوكيات الخاطئة التى تعتقد أنها موجودة بيننا.

٢ - الموضوعات التربوية والسلوكيات المطلوبة.

٣ - الموضوعات التى تقترح أن نتناولها خلال المواعظ والنشرات والأنشطة الأخرى.

٤ - أسماء كتب الدقائق التى تملكها.

إضافة إلى أسئلة أخرى يجيب عنها بنعم أو لا فقط.

وقد أعجب شرف بأشياء كثيرة فى سلوكيات الملتحين مثل نظامهم الصارم المتمثل فى الاستيقاظ لصلاة الفجر، ثم العودة للنوم حتى يحين موعد الخروج إلى دورة المياه، بعد ذلك التدريب على الكاراتية والكونغ فو، ثم المحاضرات الدينية وتحفيظ القرآن، وبقية الصلوات الخمس، إضافة إلى تكافلهم وتضامنهم وتعاونهم.. إلخ. ولكن شرف رأى كذلك بعض السلبيات فى سلوكهم، مثل قرار الأتباع تغيير أمير الجماعة الذى ظهرت عليه أعراض الجنون بعد تعرضه لتعذيب وحشى فى أقبية وزارة الداخلية، كما أنه - أى شرف - رأى أحدهم ذات مرة يلتهم دجاجة بدلا من أن يحملها إلى زملائه ليتم توزيعها بالعدل، ومرة أخرى رأى أحدهم يحاول بالقوة أن يسبق الآخرين داخل دورة المياه . وقد وازن شرف بين الإيجابيات والسلبيات وكان على وشك كتابة المطلوب، لكنه استدعى فجأة من قبل الرائد "إدكو" الذى أخبره أن تصرفاته تحت المراقبة

وحذره من الانضمام إلى الإرهابيين.

ولا ينسى المؤلف أن يسجل مطاردة الدولة لهذه الجماعات وخاصة فى الصعيد (أنظر ص ٢١٩). وهناك كذلك نشرة الأخبار الإسلامية التى كانت تستهل بأخبار البوسنة والصومال، وتقدم تقارير لأوضاع الأراضى المحتلة فى فلسطين وغيرها من موضوعات دولية، بعدها يتم الانتقال إلى الأخبار المحلية مثل مطاردة رجال الأمن للجماعة فى الصعيد، وقرار وزارة الزراعة إزالة محصول قصب السكر على أن يستبدل به البنجر.. إلخ.. وتبدأ النشرة عادة بالعبارة المعروفة :"عنبر كله يسمع" ، لكنها تختلف فى معظم الأحيان عن النشرة العادية، ولذلك تبدأ بالجملة التالية: "بسم الله الرحمن الرحيم. الدنيا سجن المؤمن وجنة الكافر، والأرزاق على الله، وحيث الفقر لا يأتى إلا لغياب الإيمان، أيها المسلمون نقدم إليكم نشرتنا لأخبار المساء".

وهكذا نرى أن صنع الله إبراهيم يواجه الواقع الجارى بشجاعة المفكر ، وفن الروائى، ورؤية المصلح، إنه نمط فذ من الروائيين المصريين الذين يحسون أن دورهم أسمى بكثير من مجرد الانتشار فى الصحف والمجلات بوصفهم كتابا. إن الدور الحقيقى للكاتب عند صنع الله هو أنه يحمل على عاتقه قضايا الملايين من الضعفاء والمقهورين الذين باتوا نهبا للضياع والظلم فى زمن انكفأ فيه كل فرد على قضيته الخاصة ومصالحه الآنية.

الشخصيات

شرف - كما رأينا - هو الشخصية الرئيسية فى الرواية وهناك شخصيات أخرى تلعب أدوارا مهمة، ولكننا لن نستطيع التوقف عندها جميعاً، ومن ثم سوف نختار الشخصيات التى ارتبطت بعلاقات حميمة مع شرف، أو ذات الدور الأكثر بروزا. من النوعية الأولى شخصية عبد الفتاح، وهو إنسان ريفي، متهم مثل شرف بتهمة نفوس (أى قتل أو شروع فيه)، وكان قد سافر مثل كثير من أقرانه إلى الخارج ثم عاد صفر اليدين. وقد توثقت علاقته مع شرف بصورة قوية حتى أنهما كانا يشعران أنهما ولدا معا ولن يفترقا إلى الأبد، وكان شرف فى بعض الأحيان ينتقل بإرادته إلى الزنزانة التى بها عبده (هكذا يسميه) ليبيت معه هناك. وقد أثارت علاقتهما الحميمة حسد الكثيرين حتى أن السجين المسمى "عزيزة" يسأل شرف ذات مرة: أمال فين الفردة بتاعتك؟ يقصد أنهما صارا مثل فردتى حذاء لا ينفصلان أبدا.

ومن النوعية الأولى كذلك السجين المسمى سالم محمود سالم وله قصة طويلة نسبيا تسببت فى اتجاهه نحو الإجرام (انظر هذه القصة فى صفحة ٥٠٧ وما بعدها)، فقد كان هذا الرجل يقتل بلا سبب، ولأنه كان متقدما فى السن فقد كانت له خبرة فى الحياة،

ولهذا كان يتطوع أحيانا بتقديم النصائح إلى شرف مثل قوله : «المال الحلال ماعاد سهل زى زمان. مكسب الوقت كله حرام»، وقوله : «كل اللى أنت شايفهم دول سمك صغير. السمك الكبير ما يجيش هنا أبدا».

كما كانت له ومضات كلاسيكية بعضها كفيل بتنظيم علاقة الإنسان بالسلطة، والبعض الآخر كفيل بحل قضايا معقدة مثل الصراع العربى الإسرائيلى (أنظر هذه الومضات ص٥١٢).

ويلمح الراوى إلى أن سالم محمود سالم كانت له نظرات خارجة تجاه شرف، الذى كان يعتبر بين المساجين حلو الإهاب غض الصبا، ولكن من الواضح أنه لم يصل أبدا إلى مبتغاه.

وكان شرف قد تعرض من قبل لاعتداء فاشل من قبل سجين نوبتجى يسمى بطشة، حتى أن أحد الضباط عندما استدعاه بعد ذلك قال له: أنت الولد بتاع بطشة!!. لكن المؤلف ، على أية حال، يلمح إلى هذه الأشياء أو يكنى بها فقط، لمجرد الإشارة إلى وضع موجود بالسجن ، ويستوجب الحماية أحيانا لدرجة أن سالما كان يبدو كثيرا وكأنه قد تطوع من ذات نفسه لحماية شرف من كل من تسول له نفسه شيئا تجاهه.

أما النوعية الثانية فيمكن أن نختار من بينها شخصيتين هما المهدى المنتظر، والمأمور الجديد سيد الضرويش. فيما يتعلق بالأول نجد أنه يسمى بين المساجين عم حسين الكعكي، وكان متهما فى قضية إهانة أديان، ويؤمن بأنه المهدى المنتظر الذى تحدثت عنه الأديان، وأنه سوف يحكم العالم فى القريب ولم يكن الأمر هزلا، فقد آمن به الكثيرون وعلى رأسهم دكتور فى أصول الفقه بالأزهر، آخرج أولاده الأحد عشر من المدارس على أساس أنها مضيعة للوقت طالما أن زعيمه سيحكم العالم قبل أن تنتهى السنة الدراسية وكان المهدى يتدخل أحيانا فى بعض المواقف الصعبة مثل ضياع خاتم المأمور ، إذ أنه عندما استفتى فى ذلك طالب بجمع المجندين، ثم خطا نحوهم وأشار بحركة مسرحية إلى أحدهم قاصدا أنه السارق. وبالطبع كان لابد أن يأخذ المجند نصيبه من الصفع والركل حتى اعترف . وذات مرة أخبر المهدى الزملاء الناصريين أن عبد الناصر تمت إعادة تقويمه فى البرزخ وتقرر ضمه إلى العناصر الخيرة وفى المقابل أعاد الناصريون تقويم المهدى المنتظر واشتطوا فى الأمر فآمنوابه وبدعواه . ثم إنه وثق فيهم فأسر إليهم ببقية الرسالة قائلا إنه فى نهاية الشهر الهجرى سينطلق موكب المهدى المنتظر من المنطقة المقدسة (أى السجن الذى تقدس بوجوده) بعد أن تنزل من السماء أربعة أسود تفتح الطريق أمامه، ودابة قادرة على التمييز بين المؤمن وغيره تهش للأول وتكشر للثانى. وتصادف أن التجأت إحدى القطط الضالة إلى الزنزانة فى نفس اليوم فاعتقد الجميع أنها الدابة المقصودة وشرعوا يعاملونها برقة، بينما أخذ هو يردد لكل من يخاطبه فى


روايات
شرف
الهلال
صنع الله إبراهيم
٨٦٤٠

شيء : إن هي بابني إلا مسألة أيام. وفي يوم أرسل المهدى بطريقته الخاصة رسالة إلى رئيس الجمهورية وصفه فيها بأنه من الأشخاص ذوى الأرواح الخيرة، وحذره أن يتعرض للفساد على أيدى أصحاب الأرواح الشريرة، وقال له إنه يستطيع أن يقدم له (أى للرئيس) الدليل على صدقه بأن يحل الألغاز الثلاثة التى حيرت العالم. وفي نهاية الخطاب ذكر للرئيس أن الله سيخرجه من السجن لمدة أربع وعشرين ساعة بكيفية لا يعلمها إلا هو سبحانه وتعالى- وكانت هذه النقطة الأخيرة هى أكثر النقاط إزعاجا للمسئولين فى السجن . وقد استدعى المهدى على عجل لمقابلة البيرقراطية، وسأله لواء مباحث السجون:

– إيه ياعم حسين اللى أنت باعته للريس؟

أجاب عم حسين على الفور: الرئيس رجل طيب وخير وأنا استخدمت حقى فى مخاطبته.

وسأله لواء المخابرات العامة: وإيه هيه بأه الألغاز التى حيرت العالم؟ أجاب المهدى المنتظر:

– إنها ثلاثة ياسيادة اللواء: مثلث برمودا، وقارة الأطلنطيد المختفية، وأصل موشيه ديان.

أما المأمور سيد الضرويش فلم يكن هذا لقبه الحقيقي، وإنما اكتسبه على مر السنوات الخمس والثلاثين التى قضاها فى خدمة مصلحة السجون. وبدا هذا اللقب مناسبا لوجهه المتجهم وجسمه البدين، وساقيه المقوسين قليلا وحركات ساعديه العشوائية. وقد عمل سيد الضرويش فور تخرجه من كلية الشرطة فى ليمان أبو زعبل، وبالتحديد فى سجن ملحق به يسمى "الأوردي"، كان الشيوعيون يتعرضون فيه للضرب يوميا كي يرددوا أغنية أم كلثوم الشهيرة «ياجمال يامثال الوطنية». وكان سيد الضرويش ينفذ التعليمات التى تردإليه بتفان وإخلاص، سواء من قبل مع الشيوعيين الملحدين أو بعد ذلك ذوى اللحى المؤمنين. ولكنه فى كلتا الحالتين كان يتعرض لغضب السلطة بسبب التفانى المذكور نفسه، وهو شيء لم يفهمه إذ كيف تعاقبه السلطة على تفانيه!!. وقد نقل عندما كان برتبة ملازم أول إلى وظيفة مكتبية فى المقر الرئيسى للمصلحة إثر توفى أحد المعتقلين بسبب ضربة شوم محكمة، وقد ظل ينتقل بين مكاتب المصلحة لمدة عشرين سنة تقريبا، إلى أن مست الحاجة إلى خبراء فى تطبيق اللائحة فاستدعى لفرض الضبط والربط فى السجن بعد العرض الذى قدمه الدكتور رمزى بطرس نصيف فى ذكرى حرب أكتوبر . ومن أجل إحكام الضبط والربط شن الضرويش سلسلة من حملات التفتيش العشوائى ، تسبقها معلومات محودة من المرشدين ، صادر فيها المنوعات التى صادفته، وعلى رأسها الشاى الذى عهد به إلى الضابط مرقص فهمى كى يبيعه سراً للمساجين من خلال شبكة المرشدين، ويشترك هؤلاء جميعا بما فيهم الضرويش نفسه فى اقتسام العائد الذى يأتى من بيع الشاى. وهذه ، على

أية حال، هى طبيعة الحياة فى السجن!!

نأتى أخيرا إلى الشخصية التى تعد الثانية فى الرواية، على الأقل من حيث حجم المساحة المعطاة لها، وهى شخصية الدكتور رمزى بطرس نصيف، التى تستحوذ كلية على القسم الثانى من الرواية (٢٢٠ صفحة)، إضافة إلى قيامها بالدور الأكثر أهمية فى القسم الثالث (من صفحة ٤٥٩ حتى الآخر ص٥٤٣)، وسوف نتناول القسمين المذكورين كلا على حدة.

ومع أن الدكتور رمزى يستحوذ على القسم الثاني، ويحتل الدور الأول فى القسم الثالث، فإنه لعب كذلك دورا فى القسم الأول من خلال المناقشات التى كانت تجرى بين السجناء وبعضهم كانوا مثله من ذوى الوجاهة الاجتماعية كالسفير والمستر تامر، إضافة إلى السجناء الآخرين مثل شرف وعبد الفتاح .. إلخ.. ولم يكن الدكتور رمزى طبيبا، بل كان صيدليا، ولهذا كانت مصداقيته أكبر- كما يقول الراوى- بسبب الجرائم التى لم يتمكن الصيادلة بعد من ارتكابها (ص ١٦٥).. وكانت المناقشات بين هؤلاء النزلاء تتناول كل شيء: البنوك، والاقتصاد، ونتائج الخبرة الإسرائيلية فى الزراعة، والبيروسول، وتأثيره على العصب البصرى، وحجم التهرب من الضرائب.. إلخ، بل إن الدكتور رمزى دخل مع عبد الفتاح فى مناقشة حامية حول السفر والأرض ونتائج ذلك.

والدور الأكبر للدكتور رمزى فى الرواية يأتى - كما أسلفنا فى القسم الثاني، بل إن هذا القسم يقتصر عليه كلية. فهو بدوره مقسم إلى ثلاثة أقسام: ١- أوراق رمزى بطرس نصيف (الفصل رقم ١٣ من ص٢٣٩ إلى ٢٦٧) وهذه الأوراق عبارة عن قصاصات من صحف ومجلات حول ظواهر الفساد، والشركات الاحتكارية الكبرى التى يحرص الدكتور رمزى على تسجيل أسمائها، ومحاولات الدول الاستعمارية فرض سيطرتها على دول العالم الثالث، وغيرها وهذه القصاصات لها دلالات مهمة، ولها أهداف من بينها الكشف عن صور الفساد، وأوجه الخلل فى المجتمع. ولنأخذ، كمثالين فقط اثنتين من هذه القصاصات: أولاهما قصاصة من صحيفة مصرية بعنوان نهب ٢٢ مليون دولار، تقول: «أجبرت الجهات القانونية والرقابية رئيس شركة قابضة على رد مبالغ تتجاوز ٢٢ مليون دولار حصل عليها بالتعاون مع وكيل أول وزارة ورؤساء عدد من الشركات الأخرى من خلال عملية خصخصة وتقييم ١٩ شركة. وقد تبين أن ثروته تجاوزت ٦٠ مليون دولار.

والثانية إعلان نصه: «اضمن المستقبل لطفلك: مدرسة ليدرز للغات، لأول مرة فى مصر نظام التعليم الأمريكى بثلاث لغات: الإنجليزية والفرنسية والألمانية إلى جانب العربية. إشراف دولي، نموذج حى لأنشطة الحياة المختلفة لتدريب الطفل عليها.. إلخ». والتنوع فى القصاصات يمنحها شمولية لأنها بذلك

تقدم رؤية بانورامية للأوضاع بصفة عامة، والتداخل فيما بينها، والهدف الأخير المطلوب تحقيقه على المدى القصير أو الطويل. وبهذا يكون الدكتور رمزى نموذجا للمثقف الشريف الغيور على حاضر أمته ومستقبلها، فالنهب الذى تتعرض له البلد على أيدى رؤساء الأجهزة والمصالح والشركات وغيرهم لا يختلف عن السياسة التعليمية التى زحزحت اللغة العربية (لغة البلد) لتحتل موقعا متأخرا فى قائمة تسبقها فيها اللغات الأجنبية، وكل هذا يمضى فى خط واحد مع الأهداف التى تعمل لها الشركات الاحتكارية الكبري.. إلخ. وهذه القصاصات أو الوثائق داخلة بعمق فى البناء الروائى عند صنع الله إبراهيم، ولها دور شديد الأهمية فى إنتاج الدلالة الكلية للنص ، الذى ذكرنا. من قبل أنه اتسع ليشمل كل نواحى الحياة أو قل إنه ملحمة الحياة المعاصرة فى مصر.

وأنا بوصفى قارئا أحس أن النص كان سينقصه الكثير لو لم توجد فيه هذه الأوراق.

٢- ويشتمل القسم الثانى أيضاً من الرواية على أوراق أخرى لرمزى بطرس نصيف عبارة عن «مسودة لمذكرة الدفاع» (وتقع فى الفصل رقم ١٤ من صفحة ٢٦٨ حتى صفحة ٣٣٦) وهذه الأوراق تبدو سيرة ذاتية، إذ عمل الدكتور رمزى مندوبا لشركة كوش السويسرية للأدوية فى بلدان مختلفة من العالم من بينها المكسيك.

ومن خلال موقعه هناك استطاع أن يسجل صور الاحتكار الذى تمارسه الشركات الكبرى فى دول العالم الثالث ، حيث يمكن أن يوزعوا فيه مالا يصلح للاستخدام الآدمى فى العالم الأول . وبعد أن عاد الدكتور رمزى إلى مصر لاحظ التغير الشديد الذى حدث فى البلد ، وسجله (أنظر ص٣١٥ وما بعدها). ومما قاله فى ذلك: «سمعت من قبل الكثير عن نتائج الانفتاح.. ثم أنا قادم من بلد عالم ثالث لا يختلف كثيرا عن مصر، ومع ذلك هالتنى صور الفساد والضياع وانتشار المخدرات.. إلخ وبعد أسبوع من وصولى إلى مصر طالعت فى صفحة الوفيات نعى نسيم غبريال .. فوجئت بالمربعات التى أفردت له على عدة صفحات وعدة أيام ، والأوصاف التى أسبغت على تاجر الشنطة ومهرب العملة السابق وأقلها: رجل الأعمال والصناعة، ابن مصر فخر كل مصري، فقيد الوطن. لكن المفاجأة الكبرى تمثلت فى حجم نشاطه، والشركات والمؤسسات التى يرأسها أو يتولى رئاستها إخوته وأقاربه.. إلخ».

وهكذا تأتى هذه الأوراق، هى الأخري، لتضيف أبعادا أخرى مهمة لرواية "شرف" إنها نوع من السرد يأخذ شكل السيرة الذاتية، وهذا الشكل- كما هو معروف- لا يجادل أحد فى أنه نوع من أنواع الرواية، وقد خصص له كثير من النقاد كتبا كاملة مثل المرحوم الدكتور عبد المحسن طه بدر. ولهذا فإنى أتعجب من محاولة البعض اتهام صنع الله إبراهيم بأنه

يثقل روايته بأوراق يمكن الاستغناء عنها!!. لقد رأينا فى القصاصات السابقة كيف لا يمكن الاستغناء عنها إلا بالاخلال بالعمل كله، والآن نضيف أن هذه الأوراق التى تشبه السيرة الذاتية مهمة جدا لإبراز الجانب الشمولى للعمل، ومنح الرواية صفة الأعمال الإبداعية الكبرى أو الملحمية.

٣- هناك أيضا فى القسم الثانى عرض العرائس الذى أقيم بمناسبة ذكرى الانتصار العظيم فى حرب اكتوبر ١٩٧٣، وقد أعده وأخرجه الدكتور رمزى بطرس نصيف (الفصل رقم ١٥، من صفحة ٣٣٧ حتى صفحة ٤٥٧). وهذا العرض - كما أسلفنا- يقوم على السرد الحواري، وهو سرد يختلف عن الحوار المسرحى بمفهومه الاصطلاحى، لأن الحوار هنا يهتم أول ما يهتم بتوضيح الحقائق، لا بالدراما، ولهذا أسميناه «السرد الحوارى» لأنه نوع من الحوار القريب من السرد أو قل إنه سرد يأخذ شكل الحوار الطويل. وقد رصدنا بعضا من المضامين المطروحة فى هذا الحوار فى النقاط التالية:

١- الوحدة الوطنية التى تجلت فى أبرز صورها عندما هبت ثورة ١٩١٩ ضد الاحتلال الإنجليزي، وكيف كان المسلمون والمسيحيون يرفعون معا شعارى الهلال والصليب.

٢- الاستشهاد فى الحروب الأربعة ضد إسرائيل والتضحيات الكبيرة.

٣- الأسرى الذين حفروا قبورهم بأيديهم بأمر الإسرائيليين وكيف تناسيناهم.

٤-معوقون من جراء الحرب يقدمون أنفسهم.

٥- مكافآت الدولة لهؤلاء المعوقين، وكيف تقاضى أحدهم ١٨٠٠ جنيه وعشرين قرشا أنفقها على علاج أمه من الصدمة.

٦- جماعة المتفرجين الذين دفعوا ثمن أسلحة الحرب، لكنهم لم يعرفوا الحياة الكريمة.

٧- القروض الاجنبية وطريقة توزيعها.

٨- العرائس الإسرائيلية ورأيها المعلن من أن الأسهل بالنسبة لنا هو أن يحارب بعضنا بعضا.

٩- السلام الذى يجرى الآن بشروط المنتصر المتغطرس المؤيد من القوى الكبري.

١٠ المشروع الصهيونى ومخطط تحقيقه.

١١- التزام أمريكا بأمن إسرائيل.

١٢- كيف يصدرون إلينا المبيدات المحظور استخدامها.

١٤- هنرى كيسنجر والدور الذى قام به فى منطقة الشرق الأوسط.

١٥- العرب وكيف يصدقون أن أمريكا يمكن أن تكون حكما عادلا بينهم وبين إسرائيل.

١٦- دور دافيد روكفلر فى المنطقة.

١٧- عروس أمريكية تقول: ضربة القرن الحقيقية هى ما حصل فى الخليج.

١٨- القوات الأجنبية فى المنطقة ونتائج ذلك.

١٩- الأموال العربية فى البنوك

الأجنبية.

٢٠- مقدار الأموال المصرية الموجودة بالخارج.

٢١- توزيع الثروة فى مصر، وكيف صعدت طبقة الأثرياء الجدد.

٢٢- حالات التعذيب فى السجون.

٢٣- شركات توظيف الأموال

٢٤- البنك الدولى ووصايته على اقتصاد البلاد البائسة.

٢٥- أثمان الشركات المعروضة للخصخصة وأسماؤها.

٢٦- متفرج يعرض صور حياتنا اليومية، وكلها تدل على أننا نعيش حياة أجنبية فى أوطاننا: فالواحد منا يستيقظ فى الصباح على منبه ياباني، ويغسل وجهه بصابون فرنسى .. إلخ

٢٧- فى أوربا كيف تسحق الفواكه والخضروات بالجرارات بينما الناس يموتون جوعا فى دول العالم الثالث.

٢٨- النسب التى يستهلكها الأمريكيون من الإنتاج العالمي.

كل هذه الموضوعات وكثير غيرها مطروح فى هذا العرض، وتلعب دورا مهما فى تعميق وإبراز القضايا التى تفجرها هذه الرواية/ الملحمة ولا ينسى أحد المتفرجين فى العرض المذكور أن يوجه للمثقفين الكلمات التالية، التى نقتطع جزدامنها ونحيل القارئ إليها فى صفحة ٤٤٩ ومابعدها. إنه يقول لهم: «جئتم من أسفل الدرك ، بعطش لا يرتوى للنعيم والسلطة. تقربتم من الحكام، بمسح الجوخ والقوادة أو النسب، بكتابة التقارير، وشهادات الدكتوراه، التحليلات الإشكالية والشكلانية.. وتنقلتم على أبواب السفارات: الليبية والعراقية، وعندما تحول الميزان الكويتية والسعودية، مرورا بمنظمة التحرير.. إلخ

وفى القسم الثالث والأخير من الرواية يأخذ الدكتور رمزى هيئة المصلح المحذر، الذى يطل من آن لآخر لتنبيه الناس إلى ما يترصدهم. ونجده فى بداية هذا القسم يوجه أنظار السجناء إلى عدم قيام المسئولين بتطبيق لائحة السجون، وبها مواد كثيرة لصالحهم، يتعمد الضباط والحراس عدم تطبيقها، لأن معنى ذلك حرمانهم من منافع كثيرة يحصلون عليها. ثم إن الدكتور رمزى - كما ذكرنا ذلك آنفا- قرر أن يعطى للجميع القدوة فأعلن فى اليوم التالى الإضراب عن الطعام إلى أن يتم تطبيق اللائحة والدستور.

وعلى امتداد هذا القسم يظهر الدكتور رمزى ليوجه نصائحه وهذه النصائح كثيرة وتشمل كل مجالات الحياة، وبالطبع لن نستطيع أن نشير إليها جميعا، ومن ثم نكتفى بأخذ مثالين غير كاملين منها. فذات مرة استشاط الدكتور غضبا من السخرية التى ابداها الواقفون أمامه على أثر انتهائه من خطبة طويلة، فقال لهم: يا حيوانات، يا مساكين!

دفعتم نصيبكم من الأموال الهائلة التى تنفقها الدولة على تعليم وتدريب أطباء يستنزفونكم ويعاملونكم معاملة الحيوانات.. إلخ. ومن أقواله أيضاً: «اعتمدوا على تراث الآباء والأجداد ، بدلا من الكولا

اشـربوا العـرقـسـوس والقـصب واليـنسـون والحلبـة والكركدية، كلهـا مـشروبات صـحـيـة ومـفـيـدة. لا تـأكلوا الهـامـبـورجـر لأنـه قـد يـسـمـمكم.. ولا تتناولوا أدويـة السعال التى أغرقـوكم بها. قليل من مـغلى لبان الذكر يقضى على أقوى كحة.. إلخ. والحق أن نصائح الدكتور رمزى وتعلمياته طافت فى كل اتجاه، فلم تتـرك شـيـئـا إلا أوضـحت خطره ونبـهت إليـه، وكـأنه هذا الرجل جهاز كمبيوترسجل عليه كل ما يعانى منه المقـهـورون والمسـتـغلون (بـفـتح الغين) من أبناء الشـعب، وهـم يمثلون الغـالبـيـة العظمي، التى صار أساس التعامل معها قائما على الاستغلال بلا وازع أو رادع. وهكذا نرى مـــدى الخطورة والأهمـيـة التى انطوى عليـها دور الدكتور رمزى لدرجة أنى أحيانا أميل إلى اعتباره «الشخصيـة الأولى فى الرواية» وعلى أيـة حـال فـإنـه وشرف يتقاسمان الأدوار، حيث نجد شـرف يحكى لنا ملحـمـة الحـيـاة داخل السـجـن، على حين يكون الدور الرئيسى للدكتـور رمـزى هـو حكاية ملحمـة الحياة خارجه. وبهذا يتلاقى الداخل مع الخارج فى عمل فنى راق، تم الإعـداد له بصـبـر، وحب، وتفـان، ورغبـة قـوية وواضحـة فى الكشف عن المآسى التى يتـعرض لهـا الضـعـفـاء والمقـهـورون- ومـا أكثـرهـم- فى زمـاننا الحاضر. ومن ثم يثبت صنع الله دائمـا أنه روائى هذه المرحلة بامتياز.

الأسلوب واللغة

اسـتـطاع صنع الله إبراهيم فى هذا العمل الفذ أن يطوع الأسلوب الساخر لكتابة رواية من ٥٤٣ صفحة.

الأسلوب الساخر له مـجـمـوعـة من الخصائص من أهمـها أنه يبـتـعد قـدر الإمكان عن التـقـرير، ويواجه الحقائق بطريقـة غيـرمباشـرة، ويجـعل القارئ يكتـشـف بنفسـه المغزى، أى أنـه يدور حـول الشىء دون أن يحـدده أو يعينـه وهذه - فى رأيـى - أفـضـل طـريقـة لكتـابـة روايـة. وقـد نجح صنع الله إبراهيم فى فى التـخلى عن أى أفكار مسـبـقـة، أو أى آراء يمكن أن يعتـنقـها الكاتـب، وقدم لنا بذلك عـمـلا لا يشبـه إلا الحيـاة فى خصـوبتـهـا، وتنوعـهـا، واضطرابها، وميلها ذات اليمين وذات اليسار ، واشتمالها على أنماط مختلفة من البشر، منهم من يفهم الأوضاع حق الفهم مثل الدكتور رمزى ، ومن لديه الأهلية لتصديق أى كلام حتى ولو كان صـادرا عن عم حـسين الكعكى الملقب بالمهدى المنتظر ، ومنهم من تتـشـكل حياته وفقا لطبيعة الظروف والأوضاع التى يتـعرض لها مثل شرف وأبناء جيله.. إلخ. ومن الناس أيضاً من هو ميال بطبعه إلى الخير، أو من هو نهب للشر بكل صنوفه وألوانه.. إلخ، وبهذا يعرض علينا المؤلف خلايا بشرية حية، تنعكس عليها كل الأوضاع الجارية فى المجتمع، ولما كانت المسألة تحـتـاج إلى أن يتم عرض كل ذلك فى حيادية مطلقة، وكانت معظم الأمور خارجة عن السياق الطبيعى والمألوف للأشياء لجأ الكاتب إلى الأسلوب الساخر لأنه أفـضـل الأسـاليب فى تناول هذه

الظواهر، والكشف عن أنظمتها ونتائجها.

ولعل القارئ قد اكتشف فيما سبق، خاصة خلال تناولنا للشخصيات، كيف عرض لها المؤلف بطرق ساخرة، وعلى سبيل المثال موقف المهدى المنتظر من عبد الناصر وموقف الناصريين ، فى المقابل، من المهدى المنتظر. بل إن الروای كثيرا ما يربط بين موقف معين وبين الرؤية التى كانت لدى شخصية مشهورة، نقرأ مثلا فى صفحة ٥١٣: «الدرس الثانى كان كفيلا بإثارة غضب الرئيس الراحل أنور السادات لأنه يتلخص فى تغذية الحقد: فالحقد الصافى الخالص يمكن الإنسان من الصبر والتحمل والصمود لسنوات.. إلخ».

ويدخل الأسلوب الساخر فى كل شئ تقريبا: من سرد الوقائع، إلى قص نتف من حياة الشخصيات، إلى المواقف الكثيرة المؤلمة أو المضحكة التى يتعرضون لها، إلى الحوار فيما بينهم، إلى اللغة التى استخدم فيها ببراعة مانسميه بجمالية القبح، إلى الوصف، والتلميحات ذات الدلالة، وغير ذلك. والتلميحات تتوالى على امتداد الرواية ولا تخفى دلالتها على القارئ الفطن. ومن الأفضل أن نتوقف عند أمثلة فيها لأن دورها مهم أيضاً فى الكشف عن الدلالة الكلية للنص:

فى صفحة ١١ يصف الراوى سائحتين أجنبيتين ثم يختم الوصف بقوله: «وعلى أية حال فقد نجحت الفتاتان فيما فشلت فى تحقيقه كافة الأحزاب السياسية فى مصر» أى أن هاتين الفتاتين بلباسهما غير المحتشم قد جذبتا أنظار الناس وهو أمر لا تستطيعه الأحزاب. وهذه الفقرة القصيرة الساخرة أغنت المؤلف عن أن يدلى بأى رأى فى هذا الشأن. وفى صفحة ١٥ يقول لنا الروای إن التاكسى قد توقف به ومعه صاحبه الخواجه أمام منزل من الأربعينيات (تحيط به حديقة وبضع أشجار) يتصدره بواب من التسعينيات (يجمع بين مهنتى الحراسة والقوادة) قادهما إلى مصعد حداثى (بلا باب وبأثر واحد من العهد الغابر عبارة عن مرآة عريضة حال لمعانها). ومن الواضح أن هذه الفقرة تنقل إلينا فى إيجاز وقوة الأوضاع الحقيقية لأشياء تتخفى خلف مظهر براق، أو الوضع الحقيقى لظاهرة ما فى هذه اللحظة أو تلك. وفى صفحة ٩٨ يكشف الراوى عن إحدى المفارقات فى لحظة بحث قضايا المتهمين قائلاً: «الدولة المتهمة بالتراخى والرخاوة أبدت درجة عالية من سرعة الأداء بواسطة ممثلها الذى تصدر القاعة، فتتابعت القضايا فى سرعة البرق، لدرجة أن عم فوزى لم يدرك أن قضيته نظرت إلا عندما ما سمع نبأ التأجيل فى نهاية الجلسة.. إلخ» وقد يلجأ الراوى إلى تشبيه من النوع التالي: «الخطوات القليلة التى قطعها أشرف برفقه حارسه كانت مصحوبة بموسيقى من النوع الذى رافق جنرالات إسرائيل وهم يجتاحون

الأراضى العربية» (ص١٢٨). وفى صفحة ١٥٩ يقول لنا الراوي: «إذا كان شرف موجودا بجسده بين جدران الزنزانة الأربعة، فإن روحه كانت ترفرف فى الخارج طوال الوقت، ليلا ونهارا، فهو من سلالة شعب عظيم فضل دائما أن يكون مستعبدا كى لا يحرم من عشق الحرية والتطلع إليها». والجملة - كما هو واضح- تنطوى على عدد من المفارقات ونحن نعلم أن السخرية تقوم عادة على المفارقة. وفى صفحة ١٦٩ نقرأ عن نتائج الخبرة الإسرائيلية فى الزراعة: «خيار بطعم البلاستيك، وفراولة بطعم اللفت، وتفاح بطعم قشر البطيخ، وخوخ مفعوله أقوى من الحقنة الشرجية، وبيض بلا طعم، ونحل بلا عسل». وقد حكى الشيخ عصام ذات مرة أمام حلقة متزايدة من المستمعين أن إقالة مدير الليمان كانت بسبب سنية الرقاصة، وبعد أن حكى الحكاية استخلص النتيجة التى أمن عليها الجميع وهى «أن الرقاصات هم اللى بيحكموا البلد»(ص٢٠٧).

وقد تجمع العبارة بين التلميح الدال وبين الإيحاء بأشياء أخرى مثلما نقرأ على لسان الراوى فى صفحة ٢١٤: «طبقا للتقليد المصري، لم تستمر انتفاضة إدكو طويلا، إذ وصلت سيارات الأمن المركزى العملاقة، تقل مئات من الجنود المصابين بالأنيميا، والضباط السمان المفتولى العضلات ببنادقهم ورشاشاتهم». وفى صفحة ٥٠٥ يقدم لنا الراوى ثلاثة جواسيس لصالح إسرائيل، ثالثهم اسمه يوسف ليفى (وهو الإسرائيلى الوحيد والملتحى الوحيد بينهم). ولم يكن هذا الإسرائيلى يشك فى قرب الإفراج عنه بعد أن رأى بنفسه كيف أدانت المحكمة زميله "مصراتي" فتبول أمامها، ثم أفرجت عنه السلطات (مع ابنته) وسلمته لأهله معززا مكرما.

وكان يوسف ليفى يعيش فى عالم خاص به- هكذا يقول الراوي- يتمحور بين صحيفتين يوميتين هما: «الجمهورية» ليتابع قضايا الدعارة التى تخصصت فى نشرها بالتفصيل .. إلخ، والثانية التى كان يتابعها بانتظام هى جريدة "الأهرام" ليبرهن على عبثية الوجود، إذ أن ما فعله فى خدمة إسرائيل (واستحق عليه الإعدام) لا يساوى شيئا إلى جانب ما يؤديه لها صاحب العمود اليومى الصغير فى جريدة مصر الأولى.

وتمتد السخرية لتطول الجوانب الفكرية. وقد رأينا من قبل وصف المصعد بأنه حداثى، بلا باب وبأثر واحد من العهد الغابر عبارة عن مرآة عريضة حال لمعانها.. أليست هذه بالفعل هى حداثتنا أو حداثة العالم الثالث التى كتب عنها منذ سنوات طويلة المفكر المكسيكى أو كتابيوباث يقول: «فى بلادنا يتعايش الحمار والطائرة، والأميون وشعراء الطليعة والأكواخ ومصانع الصلب. وكل هذه التناقضات تفضى إلى تناقض واحد هو أن مؤسساتنا ديمقراطية، لكن الواقع الفعلى المستشرى فى كل مكان

هو الدكتاتورية. إن واقعنا السياسى يلخص الحداثة المتناقضة لأمريكا اللاتينية»(٣) وإذا كان هذا هو حال الحداثة فى أمريكا اللاتينية فما بالك بحداثة العالم العربى!! إنها حقا حداثة بلا باب وبأثر حال لونه من عهد غابر . أما مصطلح "اللسانيات" فقد استخدمه المؤلف على طول الرواية للإشارة إلى الأحاديث التى تدور بين السجناء، مثل قوله: «لم يكن سالم يشارك فى اللسانيات إلا نادرا»، أو قوله عن شخص آخر «لكنه كان مغرما باللسانيات التى أدت إلى وقوعه والحكم عليه بخمسة عشر عاما. وخلال وجوده فى السجن ورطته اللسانيات مرة أخري.. إلخ» وتتضافر مثل هذه الأقوال مع ماجاء فى خطاب الدكتور رمزى بطرس نصيف للمثقفين بأنهم شغلوا أنفسهم بالتحليلات الإشكالية والشكلانية لتدل على النفور من هذه التوجهات التى جعلت مطالعة الثقافة صعبة حتى على المثقفين أنفسهم فما بالك بشعب معظمه من الأميين، سواء كانوا ممن لا يقرأون ولا يكتبون أو كانوا يدخلون ضمن ما يسمى بأمية المتعلمين. وكالعادة فى هذه الرواية استخدم المؤلف أسلوبه الساخر للكشف عن أبعاد المشكلة: فالمثقفون فى الخارج يكتبون فى اللسانيات، والسجناء فى الليمان يشاركون أو لا يشاركون فى اللسانيات.

وفيما يتعلق بطريقة السرد نجد المؤلف ينوع بين نمطين فتارة يأتى السرد على لسان الشخص الأول وهو شرف بطل الرواية، وتارة أخرى يأتى على لسان الشخص الثالث الذى هو المؤلف أو أى شخصية أخرى من شخصيات الرواية ويبدو أن المؤلف ترك تيار السرد يتدفق كالماء فى جريانه واستعداده للتفرق فى شعب وقنوات . وكان لهذا أثر فى منح الرواية جوا من التنوع والتلاحم فى وقت واحد.

ولما كان شرف مولعا بحفظ الماركات الأجنبية، وكان مثل كل الأجيال الجديدة من المصريين- كما أسلفنا- يجيد اللغة الإنجليزية أكثر من العربية، فقد ترددت على طول الزواية كلمات أجنبية كثيرة حتى فى سياق السرد العادى مثل : «كان تدبر الأوبشنز التى أتيحت له قد أرهقه» والأوبشنز يعنى الاختيار، ولكن الكلمات الأجنبية الأكثر دورانا فى الرواية هى أسماء الماركات. ولنقرأ على سبيل المثال جزءا من أحد أحلام شرف: «فرش الشقة كلها بالموكيت الأحمر، وجهزها من جمعه: مكنسة "ناشيونال" وجهاز تكييف سبيليت "باور" وزود المطبخ الواسع بثلاجة جنرال اليكتريك ببابين، وحوض ستانلى ستيل ، وغسالة أطباق "بوش" وميكروويف، وبوتاجاز "ماجيك شيف" بخمس شعلات، وكوتشن ماشين "مولينكس"وشفاط "توشيبا"... إلخ (ص٦٦). والحق أن الفقرات التى من هذا النوع تكثر جدا في الرواية لدرجة أن الواحدة منها قد تأخذ صفحة أو أكثر . ولكل هذا دلالات مهمة

هى : شيوع هذه المنتجات فى بلادنا، وكلها منتجات أجنبية وردت إلينا للاستهلاك فقط، انتشار التعليم بلغات أخرى غير العربية، حتى بدت لغتنا وكأنها غريبة وسط أهلها، تعلقنا السطحى بظواهر الأشياء وبعدنا عن الجوهر الذى هو الأساس. ثم إننا لكى نسوّق أى شىء الآن أصبحنا نختار له اسما أجنبيا حتى الشركات أصبح يطلق عليها استاركو، وعصمتكو.. إلخ، بل إن المحلات التى تبيع ملابس المحجبات تسمى "شوبنج سنتر". ومن ثم فليس غريبا أن يعكس صنع الله إبراهيم فى هذه الرواية هذا الوضع الشاذ، الذى جعل أصحاب اللغة يأنفون من استخدامها أو يخافون على مصالحهم أن تتوقف بسببها. ألسنا جميعا داخلين فى معمعة النظام العالمى الجديد!!

ويستخدم صنع الله إبراهيم فى هذه الرواية بشكل مكثف ما يسميه أدباء أمريكا اللاتينية "جمالية القبح"، واللغة فى هذا التوجه تعبر عن الواقع بلا تزويق أو مواربة، وأحيانا تأتى ممزوجة بالسخرية على نحو ما نقرأ فى الفقرة التالية: «تحولت دموع عم حسن إلى نهنهات سمحت له بالتقاط أنفاس السيجارة والتعبير عن نفسه: فهو يمارس مهنة الخراء منذ ٢٤ سنة ومع ذلك لم يتجاوز مرتبه ٩٢ جنيها» (ص١٠٣) وكان يمكن للراوى أن يقول : فهو يمارس مهنة العمل فى الصرف الصحي.. إلخ ولكنه آثر استخدام المفردة المبتذلة للتعبير عن واقع مأسوى ومضحك فى آن. ولنقرأ الحوار التالى بين شرف وسالم محمود سالم (ص٥٢١):

قلت: ياريت النبطشى يحطلنا كرتونة أو أى حاجة فى الشباك الـ جنبي. سمعنى وهو منكمش أسفل أغطيته فاعتدل جالسا وسعل بشدة. صوب بصقة تابعتها فى قلق حتى استقرت فى دلو البول بجوارى.

قال: لو غطينا الشابك حنتخنق من النفس والزراط.

بل أن الراوى قد يصف أحيانا مشهدا للتبول أو للمراحيض أو وضع النزلاء فى حالة نومهم والريح (التى يسميها بأسمائها) تخرج من بطونهم. وكل هذا يذكرنا بما نجده فى روايات جارثيا ماركيز وخاصة روايته الأخيرة «عن الحب وشياطين أخرى». ويبدو أن الكتاب فى العقود الأخيرة قد رأوا أنه لا داعى للتغطية على واقع الإنسان الفسيولوجى طالما أن واقعه فى الحياة العادية ليس خيرا من ذلك. ثم إنه إذا كان المساجين يأكلون وينامون بجوار دلو البول، ويتبول أحدهم فى الدلو أمام زملائه فماالداعى لتزويق الأنشطة الأخرى؟!!

ولعله من المفيد أن نقتطع، فى هذه السطور الأخيرة، فقرة طويلة نسبيا نتعرف، من خلالها على طبيعة اللغة المستخدمة وواقع الحياة داخل الزنزانة. نقرأ على لسان الشخص الثالث: «كان تدبر الأوبشنز التى

أتيحت له (أى لشرف) قد أرهقه، فراح مرة واحدة فى نوم عميق استيقظ منه مفزوعا على ساق صبرى فوق فخذه. هدأ روعه قليلا عندما استمع إلى شخير جاره المتواصل، فأزاح الساق وابتعد عن صاحبها قدر الإمكان حتى التصق بدلو البول تماما وغرق فى رائحة متعددة الأبعاد كونتها الأحذية المحيطة برأسه ونتائج تخمر كل من الأطعمة فى البطون والإفرازات فى الدلو. استسلم لغفو متطقع تسلى خلاله بالإنصات إلى النشرة الأخيرة ذات البناء الأوبرالى المؤلف من شخير (تمسك بطشة بقيادته وهو نائم)، يتردد بين العويل والحشرجة (حسب نوع الصور المصاحبة)، تعترضه إيقاعات من زرطات متباينة الشدة (حسب نوع الطعام الذى انتجها، ممتزجة بنداءات حراس السور الخارجين.. إلخ » (ص٦٨). فهذه الفقرة- كما هو واضح- تصلح للتمثيل لكل العناصر التى تكلمنا عنها من قبل فيما يتصل باللغة والأسلوب: استخدام مفردة أجنبية فى سياق السرد، التعبير عن الأشياء على نحو ما تحدث فى الواقع بدون تزويق أو تحسين، وهو ما يسمى "جمالية القبح" ، الربط بين الخارج والداخل وذلك أن الشخير يأتى حسب الحالةالداخلية أى حالة الحلم الذى تعيشه الشخصية فى المنام والصور التى تعرض لها، وكذلك الزراط فإنه يأتى حسب نوع الطعام الموجود بالبطن.

إضافة إلى ذلك نجد واقع الحياة داخل الزنزانة منعكسا على صفحة اللغة، فالسجناء نائمون شبه ملتصقين، ودلو البول يفيض عليهم بأبخرته العطنة، والأصوات خارجة من الفتحات.. إلخ. وهكذا نجد هذه اللغة تتلاقى مع الواقع الذى عاشه شرف مع غيره من النزلاء . وإذا كنا نعرف منذ الفصل رقم ١ أنه دخل السجن بذنب لم يتسبب فى ارتكابه، وأنه بعد ذلك اضطر أن يعترف بهذا الذنب تخلصا من التعذيب فإننا ندرك مدى الظلم الواقع على الطبقات الفقيرة المطحونة. وقد نجح صنع الله إبراهيم فى أن ينقل هذه القضية إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير، أى إلى الوضع الداخلى برمته، وصلته بالأوضاع العالمية، ومن ثم استحقت هذه الرواية أن توصف بأنها ملحمة الحياة المعاصرة.

هوامش

(١) انظر د. حميد الحمدانى ، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الثانية ١٩٩٣ ص٤٦.

(٢) نقلا عن المرجع السابق، ص٧٨

(٣) انظر ترجمتنا لكتاب «زمن الغيوم Tiempo Nublado مختارات الحرية، القاهرة ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.



الحياة الثقافية

عيــون ضيقـة علـى مشاهد واسعـة

حلمى سالم

صباح الخير يا يوسف شاهين

يوسف ، جو ، الأستاذ .

هكذا يطلق عليه محبوه ومريدوه وتلاميذه من الفنانين والفنانات، من أعمار مختلفة.

يوسف شاهين، الذى قال ـ وهو يتسلم الجائزة الخاصة لمهرجان «كان» فى دورته الخمسين، على مجمل أعماله السينمائية ـ إن هذه الدقائق الثلاث تستحق ثلاثة أعمار على عمره!

يوسف شاهين، المخرج العربى الذى تستطيع أن تربط بين أفلامه وبين حياته، أو بين تطور سيرة حياة أفلامه وبين تطور سيرة حياته الذاتية: فالمرحلة الأولى من أفلامه (شأن حياته) سادتها النزعة الرومانسية العاطفية أو الاجتماعية، وهى التى تبدأ بفيلم «بابا أمين» وتنتهى بما قبل فيلم «الناصر صلاح الدين». والمرحلة الثانية من أفلامه (شأن تطور وعيه الفكرى) هى التى سادتها النزعة الواقعية، الاجتماعية، أو التاريخية أو الوطنية: صلاح الدين، الأرض، العصفور، عودة الابن الضال. ثم المرحلة الأخيرة التى سادتها نزعة

السيرة الذاتية: إسكندرية ليه، حدوتة مصرية، إسكندرية كمان وكمان، المهاجر.

إذا تأملت يوسف شاهين وأعماله على مدار خمسين عاما من الإخراج، ستجد جملة من المفارقات الهائلة:

فهو المخرج الذى عادة ما يجازف مجازفات محفوفة بالخطر، بتقديم وجوه جديدة، لم يسبق لمعظمها العمل بالسينما، أو بتغيير مسار فنانين وخلعهم من إطارهم التقليدى إلى آفاق جديدة لم يعتادوا عليها: على الشريف ونجوى إبراهيم ومحمود المليجى فى فيلم «الأرض»، حبيبة فى «العصفور»، سيف الله مختار فى «فجر يوم جديد» وما بعده، محسن محيى الدين فى «اليوم السادس»، شكرى سرحان فى «عودة الابن الضال»، فاتن حمامة التى رقصت وغنت فى «المهرج الكبير»، ماجدة فى «جميلة بوحريد»، داليدا فى «اليوم السادس»، عمرو عبدالجليل فى «الوداع يابونابرت».

وهو المخرج القبطى (المسيحى) الذين أخرج ثلاثة أعمال كبيرة ذات طابع إسلامى: بابا أمين (فى أجواء رمضان)، والناصر صلاح الدين، والمصير (عن سيرة ابن رشد).

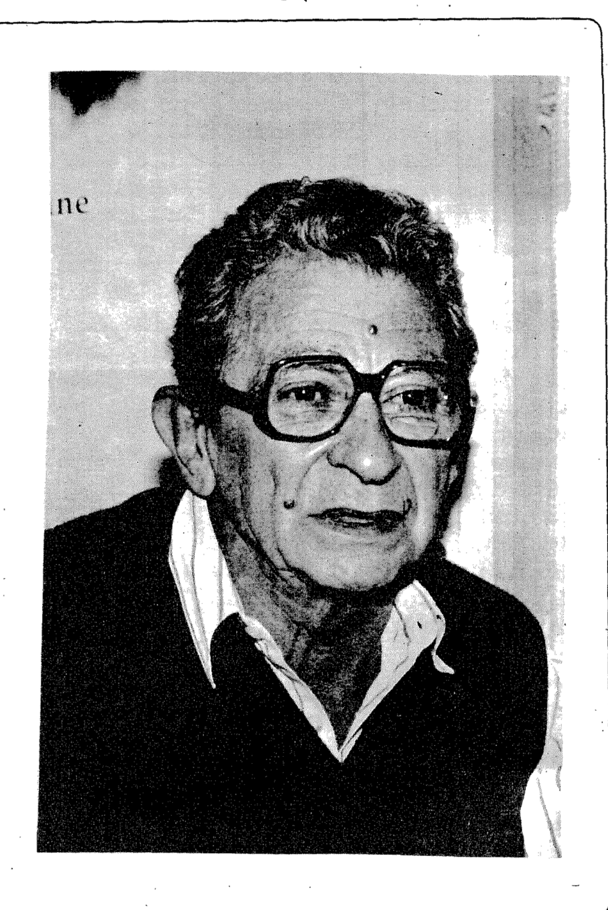
وهو المخرج الإسكندرانى الذى يذكرنا عشقه العارم للإسكندرية بأدباء كبار مثل لورانس داريل فى رباعيته الشهيرة، ومثل كافافيس الذى عاش بها ومات، ومثل إدوار الخراط الذى تجرى معظم رواياته على أرضها وفى طرقاتها المنحدرة إلى أسفل.

* * *

يوسف، جو، الأستاذ. الرجل الذى بكت إيزابيل أدجانى - رئيسة لجنة تحكم «كان» - حيث غلبها وجدان الأصل الجزائرى، عندما تم إعلان فوزه بجائزة اليوبيل الذهبى، هو نفسه الرجل الذى ينتظره كثيرون ليرفعوا الدعاوى ضد فيلمه «المصير» فى بلده:

فقد أقام ثلاثة محامين (هم: أحمد عبد الحميد ولطفى عبد الظاهر وصلاح كمال) دعوى قضائية تطالب بالتحفظ على فيلم «المصير»، وعدم عرضه إلا بعد إجازته من «الأزهر». أما الشيخ يوسف البدرى (قطب الإسلام السياسى الأبرز) فقد أعلن أنه ينتظر عرض الفيلم الجديد حتى «يفتش» فيه بنفسه استعدادا لمحاكمة جديدة.

ويوسف البدرى هو القاسم المشترك الأعظم فى أغلب قضايا محاكمة الفكر والفن والإبداع طوال السنوات الأخيرة: فهو الذى كان وراء تحريك الدعوى القضائية ضد د. نصر حامد أبوزيد، حتى انتهى الأمر بحكم التفريق المشهور بين المفكر وزوجته. وهو الذى كان وراء رفع الدعوى ضد فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين، حتى انتهى الأمر بمنع عرض «المهاجر» فى



دور السينما، بعد شهور من بدء عرضه. وهو الذى يقف حاليا أمام القضاء فى الدعوى التى يقيمها ضد فيلم «طيور الظلام» بحجة أن الفيلم يشهر به هو شخصيا، بتصويره شخصية دينية تشبهه، وهى شخصية إرهابية ووصولية تستخدم الدين لتحقيق أغراض دنيوية نفعية شخصية.

أما الدكتور عاطف العراقى - أستاذ الفلسفة الإسلامية - الذى ألف عن ابن رشد العديد من الكتب (القيمة بحق) لا يتصور أن ينجز مخرج سينمائى فيلما عن ابن رشد بدون أن يكون هو (العراقى) المستشار الفلسفى والتاريخى للمادة العلمية بالفيلم. وعلى ذلك، فإن د. العراقى لم يكتف بتصريحاته الصحفية العديدة التى أدلى بها طوال الفترة الماضية، ضد الفيلم وصانعيه، بل إنه ينتظر عرض الفيلم فى مصر، حتى يهاجمه قانونيا وقضائيا بتهمة: تشويه التاريخ، وتشويه صورة ابن رشد (حيث ركز الفيلم على حياته الشخصية، وجعل له حبيبة أو عشيقة أو زوجة).

وفى هذا الصدد، فلعل د. عاطف العراقى قد فاتته ثلاث حقائق:

(أ) إن الفن غير التاريخ. والفنان لا يقدم لنا التاريخ بحذافيره، كما يفعل المؤرخ، بل هو يقدم قطاعا معينا من هذا التاريخ، هو القطاع الذى يمكنه من تقديم رؤية فنية، خاصة بصاحبها.

(ب) إن الفيلسوف (سواء كان ابن رشد أو غيره) هو بشر من قبل ومن بعد. وحياته البشرية مليئة بالمتناقضات والدراما، مثل كل حياة بشرية. وهذه الحياة المليئة بالمتناقضات والدراما هى التى تغرى المخرج (والفنان عموما) بتناولها ومعالجتها فنيا، أكثر مما تغريه الحياة الفكرية الفلسفية الجافة، الحافلة بالأفكار المجردة.

(جـ) «المصير» - فى آخر الأمر - هو «تأويل» يوسف شاهين لحياة وفكر ابن رشد. ومعارضة هذا التأويل الخاص هى معارضة لفكر ابن رشد نفسه، وهو الفيلسوف الذى حضنا على «تأويل» النص المقدس تأويلا عقليا، إذا تعارض النص مع المعايش والعقل والخبرة العملية والواقعية، وبذلك يحدث الاتصال الواجب بين الحكمة (الفلسفة) والشريعة (النصوص الدينية)، وهذا هو فحوى رسالته الكبرى: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال.

هكذا، فإن د. العراقى، وهو التلميذ المخلص لابن رشد، يقف موقفا متضادا - فى الجوهر العميق - مع فلسفة ابن رشد، من حيث يريد الدفاع عنها وحمايتها. ذلك أن رفض تأويل المعاصرين لحياة ابن رشد وفكره هو رفض لجوهر فلسفة ابن رشد ذاتها.

وإذا كان المناصرون لابن رشد يعارضون حرق كتبه - تأييدا لحرية الفكر - فعليهم ألا يكونوا من دعاة حرق الأفلام المعاصرة.

* * *

«أنتم اشتركتم معى فى كل خطوة صعبة من فيلم «القاهرة منورة بأهلها» إلى فيلم «المهاجر». فبعض الناس يريد أن يحتكر المعرفة، لذلك فمشوارنا لا يزال طويلا».

هكذا تحدث يوسف شاهين إلى الصحفيين المصريين فى أثناء احتفال نقابة الصحفيين بتكريمه بعد فوزه فى «كان». وكان بذلك يشير إلى مؤازرة نقابة الصحفيين له فى معاركه مع الظلام والتطرف وأعداء حرية الإبداع.

فى هذا الضوء جاء سؤال زميلنا مجدى حسنين لجو عن «حدود التقارب بينك وبين ابن رشد»؟ وجاء جوابه: «طبعا، هناك أحاسيس مشتركة، إذ حاولوا أن يمنعوه من التفكير، وهذا ما حدث معى الغام الماضى. ولكننى لم أخف، فأنا لا أخاف إلا من زبى. ما حدث مع ابن رشد كان حرق كل أعماله، أما أنا فمع عمل واحد لى، لكن ذلك فجر لى أشياء كثيرة».

ويعود مجدى حسنين إلى السؤال: «طعن المغنى مروان بالسكين فى رقبته، هل هو انعكاس لطعن نجيب محفوظ بنفس السكين وبنفس الأيدى؟». ويعود «الأستاذ» للإجابة: «وما المانع؟ وهل نجيب محفوظ شوية؟ وهل يمكن أن ننسى ما حدث لهذا الهرم الأدبى؟ هى فى الفيلم إشارة إلى أنه من الممكن أن تصل الأمور إلى هذا الحد، على يد أحد الشباب الذين تمت لهم عملية غسيل المخ».

* * *

«مصر يا امه يابهية، ابنك يوسف رجع بهدية». بهذا الهتاف استقبل الآلاف من أبناء مصر العاديين فنانهم فى ساحة مطار القاهرة. وفى الوقت نفسه كان مسئولو التليفزيون المصرى يضربون أخماسا فى أسداس ويتساءلون: هل سنعرض أفلام شاهين الممنوعة من العرض فى التليفزيون؟ ذلك أن المفارقة هى أنه بينما يحتفل العالم كله بالمخرج المصرى العربى المميز، فإن أهل التليفزيون كان لهم دائما رأى آخر، فهناك أعمال لشاهين لم يعرضها التليفزيون بسبب مضمونها السياسى والفكرى والاجتماعى والإنسانى.

وكان هذا الحجر هو ما أشار إليه جو فى برنامج «صباح الخير يامصر» بالتليفزيون. ورد عليه صفوت الشريف وزير الإعلام على الهواء مباشرة، معلنا أن التليفزيون سوف يعرض كل أفلامه. لكن التليفزيون رسب فى الامتحان بعد ٤٨ ساعة فقط: طوال النهار توالت الإشارات إلى أن

التليفزيون سوف يعرض فى سهرته فيلم «المهاجر». وفى السهرة فوجئ المشاهدون بعرض فيلم «اليوم السادس».

والذى حدث هو أن المحامى محمود أبو الفيض - صاحب دعوى وقف عرض المهاجر - أرسل إلى الشئون القانونية فى التليفزيون موضحا أن الفيلم ممنوع من العرض بحكم المحكمة، وحذر من مخالفة القانون. وخضعت إدارة التليفزيون للتحذير والإرهاب!

* * *

يوسف، جو، الأستاذ،

يحفظ جيلى ليوسف شاهين أنه المخرج الذى لم يتورع عن تجسيد بعض الشخصيات القبطية واليهودية فى أفلامه، حتى وإن جر عليه ذلك العديد من المشكلات. فهو الفنان المتسامح دينيا بحق، والعلمانى بحق. وأنه المخرج الذى عالج قضية «الآخر» الغربى، بدون حساسية أو عُقَدٌ (سواء كانت عقد استعلاء أو عقد دونية)، بما فى ذلك: الحملة الفرنسية، التى أظهر إيجابياتها ونقدها نقدا شديدا فى آن (فيلم: الوداع يابونابرت). وأنه المخرج الذى صور انهيار الطبقة البرجوازية وتفككها وتحولها إلى غول شرس شره، وبالتوازى صور إفلاس الثوار وانكسارهم وتراجعهم بعد حل أحزابهم الثورية (فيلم: عودة الابن الضال). وأنه المخرج الذى جسد أزمة المثقفين وما يصاحبها من ازدواج فى الشخصية (فيلم: الاختيار). وأنه أخيرا المخرج الذى قال فى نهاية «حدوتة مصرية» - على لسان محمد منير: «ياناس يامكبوتة، هيا دى الحدوتة».

* * *

من بقع الضوء فى الأمر كله أن رئيس الرقابة على المصنفات الفنية - الناقد المستنير على أبو شادى - حينما سأله أحد الصحفيين: لماذا لم تعرض فيلم «المصير» على الأزهر؟ أجاب: ولماذا أعرضه على الأزهر؟ فرد الصحفي: لأنه يتعرض لحياة فيلسوف إسلامى. فقال أبو شادى: هذه مسألة تقديرية. والأزهر - مع احترامى الشديد له - ليس جهة رقابية. ونحن نرسل له ما نرى أنه يتوجب عرضه عليه. وفضيلة شيخ الأزهر د. سيد طنطاوى له مقولة عظيمة، حين قال لى بوضوح فى حوار بيننا: شيخ الأزهر شيخ أزهر، والمفتى مفتى، والرقيب رقيب. وهو أكثر تفهما. فلا سبيل للمزايدة علينا والإيقاع بيننا وبين الأزهر. وحينما نرى أن هناك نصا يجب أن يراه الأزهر نرسله إليه فورا. وبالمقابل فإننا نحترم رأى الأزهر فى الخطب الدينية الى قد نختلف - أحيانا - معه عليها من منظور سياسى، ولكننا نحترم رأيه وموافقته لأنها مسئوليته. وكلانا يعمل من أجل مصلحة الوطن العليا».

* * *

أما «قناوى» فى (باب الحديد): فمن منا ليس فيه جزء من قناوى؟ البهلول، الممسوس، العبيط، اللئيم، العاشق، المكبوت، المجرم. فمن لم يكن فيه شيء من «قناوى» فليرم يوسف شاهين بحجر.

سين، فتحة، سا: سَهير

«لعل إعجابى بسهير الكاتبة ورضاى عن سهير الطالبة.. من الأسباب التى حببت إلىّ هذا الكتاب. ولكن الذى لا شك فيه هو أن هذا الإعجاب وهذا الرضا هما اللذان يمنعاننى من إثنائى على سهير بأكثر مما ينبغى لها من الثناء، كعادة الأستاذ الذي لم يتعود منه طلابه إسرافه فى الثناء».

كانت هذه هى بعض سطور طه حسين فى مقدمته لكتاب «أحاديث جدتى»، أول كتب سهير القلماوى، العلامة المصرية والعربية البارزة التى رحلت - فى ١٩٩٧/٥/٥ - عن ستة وثمانين عاما، بعد ثلاث سنوات قضتها وحيدة فى دار للمسنين بمدينة نصر ومستشفاها الداخلية.

وقصة سهير القلماوى مع طه حسين - كتلميذة وأستاذ - قصة طويلة: فهو الذى وافق على التحاقها بكلية الآداب قسم اللغة العربية فى عام ١٩٢٩، لتصبح أول طالبة تلتحق بالجامعة المصرية، حينما كان خروج المرأة إلى الشارع - بالعمل أو التعلم - يعتبر ثورة اجتماعية مدوية. وهو الذى غير مسار مستقبلها بعد أن كانت راغبة فى دراسة الطب لتصير طبيبة مثل أبيها الجراح المعروف، أو فى العمل بالصحافة بعد التخرج. وهو الذى خصص لها حارسا من سعاة الكلية - التي كان عميدها - يرافق حركتها داخل الكلية والجامعة ليحميها من تندر الرجال أو تطاولهم. وهو الذى وجهها إلى أن تقدم فى رسالة الماجستير دراسة حول «أدب الخوارج». وهو الذى رشح لها يحيى الخشاب زوجا، ووقف فى صفها بعد الزواج حينما طالبها زوجها بأن تهجر الجامعة والعمل.

* * *

قدمت سهير القلماوى للمكتبة العربية عددا من الكتب، نذكر منها: أحاديث جدتى، المحاكاة فى الأدب، العالم بين دفتى كتاب، هدية من البحر، ثم غربت الشمس، الشياطين تلهو، أدب الخوارج، ألف ليلة وليلة: دراسة فنية لقصة شعبية، مع الكتب، فن الأدب، فى النقد الأدبى. ومن الترجمات: أفلاطون والعالم، كتاب العجائب، رسائل صينية، مائدة المعرفة ترويض النمرة.

* * *

بحق، يقول يوسف القعيد: «يمكن

ذكر اسم سهير القلماوى بعد كلمة «أول» فى أكثير من مرة: أول فتاة تدخل الجامعة المصرية (١٩٢٩)، وأول خريجة جامعية (١٩٣٣)، وأول معيدة، وأول أستاذة جامعية، وأول فتاة تحصل على الدكتوراه (١٩٤١)، وأول رئيسة لقسم اللغة العربية بآداب القاهرة، وأول رئيسة لمجلس إدارة مؤسسة عامة (هى الهيئة المصرية العامة للكتاب، وقبلها المؤسسة المصرية العامة للسينما) (١٩٦٧)، وأول سيدة تحصل على وسام الجمهورية، وأول سيدة تحصل على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب (١٩٧٧).

وإذا كانت رسالتها «ألف ليلة وليلة: دراسة فنية لقصة شعبية» قد نقلت ألف ليلة من مجرد حكايات شعبية إلى أثر أدبى مهم، وقدمت فيها نموذجا باكرا لتناول النص الأدبى من داخله لا من خارجه، فإن طه حسين قد شرح لنا تحولات الطالبة النجيبة، بمحبة الأستاذ الرحب، فى تقديمه الجميل لهذه الرسالة حينما طبعتها دار المعارف (١٩٤٣). لنستمع إلى طه حسين:

«الحق أنها لم تكد تظفر بإجازة الليسانس من كلية الآداب حتى أظهرت ميلا شديدا إلى الفراغ لدراسة الأدب الشعبى، وحتى اضطررت أنا إلى أن أردها عن هذا الموضوع فى تلك الأيام حتى تستكمل ما تحتاج إليه من أداة البحث ومن الصبر على ما تقتضيه من جهد وما تستتبعه من مشقة وعناء. ولذلك وجهتها إلى أدب الخوارج حين أرادت أن تعد رسالتها لدرجة الماجستير. فلما ظفرت بهذه الدرجة أبت إلا أن تسافر إلى أوروبا لتلتقى بجماعة من المستشرقين الذين يعنون بهذه الدراسات، فتستمع منهم وتتحدث إليهم وتستعينهم على مهمتها الشاقة. ومنذ ذلك الوقت اختارت من الأدب الشعبى جزءا من أدق أجزائه وأشدها عسرا على الباحث والتواء على الدارس، وهو كتاب «ألف ليلة وليلة». لم تشفق من هذا الموضوع ولم تشفق من الجهود المادية والمعنوية التى فرضت عليها لتظفر بشىء من التوفيق فى درسه».

* * *

ومثلما كان لسهير القلماوى - المرأة التى رحلت فى نفس يوم حصولها على درجة الدكتوراه: الخامس من مايو - قصة مع أساتذتها، خاصة طه حسين، كان لها قصة مع تلاميذها وتلاميذ تلاميذها. فيقول عماد أبو غازى: «أنتمى إلى جيل أسعده الحظ أثناء دراسته الجامعية أن يتلقى جزءا من دروسه على يد الأساتذة الكبار الذين ينتمون إلى الجيل الأول من خريجى الجامعة، ومن بين هؤلاء كانت الدكتورة سهير القلماوى، التى كانت تدرس لنا منذ ربع قرن مقررا دراسيا عن الرواية العربية ونحن طلاب فى



السنة الأولى بكلية الآداب. وكنا نشعر بالفخر لأن تلميذة من تلميذات طه حسين - الذى لم نلحق به أستاذا بالكلية - تدرس لنا ونستمع إليها. ورغم غيابها عن الجامعة منذ عدة سنوات بسبب ظروفها الصحية، إلا أن مجرد الإحساس بأن الدكتورة سهير موجودة بيننا وجودا معنويا كان رمزا له دلالته على التواصل بين الأجيال».

* * *

«حينما عرض علىَّ أستاذى أحمد أمين خمسة جنيهات مقابل ثلاث مقالات فى مجلة «الرسالة»، رفضت لأنى لا أريد أن أكتب بأجر، إلا فيما بعد. وكنت أحس أن الإقبال على طلب أن أكتب فى هذه الصحيفة أو تلك المجلة كان أساسا بسبب أنى امرأة، ومع ذلك أقبلت على الكتابة».

هكذا تحدثت سهير القلماوى فى مذكراتها التى نشرت «الهلال» جزءا منها منذ بضعة سنوات. سَهير: التى كانت تصر على أن ينطق اسمها بفتح السين لا بضمها، وكانت تنفر من تعبير «الأدب النسائى» لأنها لم تكن ترى أن مهمة المرأة هى مجرد مكافحة الرجل.

هذه المرأة - إذن - هى سليلة هدى شعراوى وسيزا نبراوى ومى زيادة. وهى رفيقة حكمت أبوزيد وإنجى أفلاطون وتحية حليم ولطيفة الزيات وغيرهن. وهى أم محسنة توفيق وأمينة رشيد وفتحية العسال وسيزا قاسم وغيرهن. وهكذا نجد أنفسنا أمام عقد مضىء من «الأنوثة» المضيئة على صدر تاريخنا الحديث.

* * *

عندما زارها يوسف القعيد - قبل رحيلها بفترة قصيرة - فى المستشفى الملحق بدار المسنين، حيث كانت تعانى من ضمور فى عضلات الساق - لم تتعرف عليه بسبب الغيبوبة الطويلة التى دخلتها، على الرغم من أنه ذكرها بروايته «أخبار عزبة المنيسى» التى كتبت لها المقدمة عام ١٩٧١. ولكنه عرف من الممرضات أن أحدا لا يزورها سوى د. جابر عصفور، وأن أحدا لا يسأل عنها سوى جيهان السادات! (علامة التعجب من عندى)».

سَهير (بفتح السين) هى السيدة التى بعثت إلى قلبى فرحة كبيرة، فى أوائل السبعينيات، كانت من أوائل أفراحى الشعرية العميقة. تلقيت عاما دراسيا كاملا من سهير القلماوى، حينما كنا طلبة بقسم الصحافة بآداب القاهرة. وكنت قد أهديت للأستاذة نسخة من ديوانى الأول «حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض» عام ١٩٧٤. وبعد أسابيع قليلة كانت د. سهير تتحدث فى الإذاعة، وحينما سألها المذيع عن: ماذا تقرأ الآن؟ فوجئت بها تجيب بأنها قرأت أخيرا ديوانا لشاعر

شـاب هـو عـمـلـه الأول، وأثنت على الديوان وصاحبه ثناء أخجلنى وأبهج روحى وأسعد أهل قريتي التى كان الكثيرون منها يستمعون للبرنامج.

لماذا، إذن، كانت عضوة بالحزب الوطنى؟

أما الدكتور جابر عصفور، أحد تلاميذها الكباز (مع عبدالمحسن طه بدر، وعبدالمنعم تليمة، وأحمد مرسى، وأنجيل بطرس سمعان) فكان واحدا من القلائل الذين يزورنها فى وحدتها الأخيرة، وهو الذى خصص ثلاثة أعداد من مجلة «فصول» ـ التى يرأس تحريرها ـ حول «ألف ليلة وليلة» فى عمل كبير غير مسبوق. وقد أهدى العمل كله إلى سهير القلماوى، باعتبارها المرأة التى أعادت الاعتبار إلى «ألف ليلة وليلة»، وحينها كتب د. عصفور، مشيرا إلى مقدمة طه حسين لدراسة القلماوى عن هذه الحكاية الكبيرة:

«كانت كلمات طه حسين بداية عهد جديد من المعرفة، مرحلة جديدة من الوعى بألف ليلة وليلة، التى ارتبطت بقيمة الخيال وأحلام الطفولة: تهبط إلى أرض العلم تستقر فى ساحة العلماء، لتصبح موضوعا للدرس، تجذب إليها مئات الدارسين من بلاد الدنيا، وتكتب عنها مئات الدراسات بلغة العلوم الحديثة، يسافر من أجل إتقان درسها إلى جامعات العالم الجديد لأحكام المنهج. وتغدو مجالا من مجالات دنيا غريبة تشغل العلماء والباحثين اسمها: الأدب الشعبى».

* * *

كانت السيدة الجيملة من مجايلى زكى نجيب محمود، ولعلها اقتدت به حينما ميزت فى اسمها بين السين المضمومة والسين المفتوحة، بعد أن قرأت مقاله الشهير «عين، فتحة، عا» الذى يقرر فيه أن النطق الصحيح لكلمة «العلمانية» التى تلوكها الألسن هو «العالمانية» ـ بفتح العين ـ لا بكسرها ـ لأنها منسوبة إلى العالم (الدنيا) وليس إلى العلم. لكن المؤكد أن السيدة الجميلة فرت من عينيها الدموع مرتين:

مرة حينما نادى بعض أعضاء مجلس الشعب الموقر بحرق «ألف ليلة وليلة» عام ١٩٧٨، وهى النص الذى أفنت فيه نصف عمرها، وكان ذلك بعد فوزها بجائزة الدولة التقديرية بسنة واحدة.

ومرة حينما عانت الوحدة والوحشة فى أيامها الأخيرة، وانفض الجميع عنها، فلا زائر ولا أنيس، وهى تحصى ليالى السنوات الثلاث الأخيرة لتجد عددها يساوى ـ تقريبا ـ «ألف ليلة وليلة».

* * *

محمد فريد أبو حديد:

المريض يعطف على مثله

احتفلت الحياة الثقافية، مؤخرا، بمرور ثلاثين عاما على رحيل محمد فريد أبى حديد (١٨٩٣-١٩٦٧): الكاتب والمترجم والمفكر والمحقق والروائى والمسرحى والتربوى والمؤرخ.

والحق أن محمد فريد أبا حديد واحد ممن يستحقون الاحتفاء الرفيع، لأنه - بالرغم من جهوده الثقافية العديدة- واحد من كبار المغبونين فى ثقافتنا العربية المعاصرة.

* * *

ترجع أهمية محمد فريد أبى حديد- فضلا عن قيمته الفكرية المعروفة - إلى أنه كان واحدا من أوائل المبشرين بالشعر الحر، قبل بدء حركته الفعلية فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، مع رواده المعروفين: السياب وتازك والبياتي.

إذ ترجم أبو حديد عددا من الأعمال الأدبية الكبيرة بطريقة الشعر المرسل، كما كانت له نظرات تجديدية باكرة فى الشعر والأدب.

من أهم إبداعاته على طريقة الشعر المرسل روايته المسرحية المسماة «خسرو وشيرين».

ومن طرائف هذا العمل أن أبا حديد كتب له مقدمة خفيفة الظل، تنم عن تخوفه من أن يستقبل القراء هذا العمل الجرئ استقبالا سيئا، لأنهم سيجدون فيه ما لم تألفه أذواقهم الثابتة.

يقول أبو حديد فى «كلمة إلى القارئ»:

«أرجو العفو أيها القارئ عما يمكن أن تتحمله فى قراءة هذا الـ... (ماذا أسمى هذا؟ أظن خير تسمية أن اسمه: المطبوع) وأنك إن قرأت منه كلمة واحدة أوسطرا واحدا ثم رميته كارها كنت عندى معذورا، فهذا ما توقعته. ولا عجب فى الأمر إذا كان متوقعا. ولست عندى معذورا فحسب بل إنك جدير بشكرى إذ أنك قرأت منه شيئا فى حين أن كثيرا من الناس إذا وقع لهم مثل هذا المطبوع لا يقرأون منه حرفا بل يقلبون صحفاته تقليبا سريعا، ثم يرمون به إلى أقرب موضع ، ولكنهم مع ذلك لا يترددون فى أن يبدوا رأيا فى عيوبه أو فى محاسنه إن تكرموا.

وأما إذا أنت صبرت أيها القارئ فقرأت سطرين أو ثلاثة من هذا المطبوع ثم قذفت به حيث أردت ، لم تكن فى ذلك بالمعذور بل كنت متفضلا مضحيا من أجل مجاملتي، مع أنك لا تعرف من أنا، وفى هذا أدب عظيم وكرم مطبوع».

وواضح أن هذه المقدمة لا تخلو من بعض الخبث البرئ. فليس غرضها- فحسب- هو التحيط المسبق يبديه الكاتب حتى إذا هاج عليه القراء والنقاد قال لهم ولنفسه «ألم أقل لكم؟ لقد توقعت العاطفية».

والحق أن الغرض الخفى وراء كل

هذه التحذيرات المسبقة والتنبيهات السالفة إلى ما فى المطبوع من شذوذ وغرابة ونبو عن الذوق العادى ، هو تحريض القارئ على القراءة وإغراؤه بدخول «مغامرة مختلفة».

فى سياق الاحتفال بذكرى فريد أبى حديد أصدر المجلس الأعلى للثقافة كتابا تذكاريا عن الرجل بعنوان «مقالات مختارة»، يضم نخبة كبيرة من المقالات التى كتبها أبو حديد فيما بين ١٩٣٤ حتى ١٩٦٥، فى مجلات "الثقافة" و"الرسالة" و"الكتاب"، ولم تجمع بين دفتى كتاب من كتبه.

ولقد روعى فى اختيار المقالات - كما يقول نبيل فرج معد الكتاب - أن تقدم للقراء صورة واضحة لمنازع وغايات كاتب يستحق أن يفسح له مكان بين الخالدين، آمن بأن الكتب روح حية، وأن الكتاب هم رواد الحياة، شارك بقلمه الهادئ وحياته العملية فى صنع النهضة العربية الحديثة، التى استطاعت أن تخرج بالوطن العربى من عهود الجدب والسيطرة والحكم العثمانى المنحرف، الذى اعتمد على الظفر والناب، إلى العدل والحرية التى بزغت فى مدنية القرن العشرين.

وعلى ذلك فإن الإطار الثقافى لمقالات محمد فريد أبى حديد- كما يرى د. محمود فهمى حجازى رئيس دار الكتب المصرية فى تقديمه للكتاب، الذى شاركت الدار فى إصداره- يمثل حدود القيم المنشودة فى تلك السنوات (الأربعينيات والخمسينيات وبعض الستينيات) عند المثقفين العرب.

وهذه الحدود تستوعب أعلام الأدب والفكر العربيين، وتحتفى بتراث اليونان، وتحترم تراث الشرق القديم، والمأثور الشعبى، وتتابع اتجاهات الأدب الأوروبى الحديث، وتشارك بشكل جاد فى تشكيل ملامح حياتنا الثقافية العربية الحديثة إبداعا ونقدا ورؤية وتوجيها وتعديلات وتأصيلا وتخطيطا.

وعلى ذلك، فإن أبا حديد متمثل للأدب والفكر يستخرج منهما التجربة الإنسانية، يقدر الغزالى وابن عربى وشكسبير وهربرت ريد، يتذوق شعر البحترى وأبى نواس فى العربية، وكذلك وليام بليك ووردزورث فى الانجليزية، ويفصل فى المقارنة بين تمثال النبى لأنجلو فى الفن التشكيلى الأوروبى ووصف ديوان كسرى للبحترى فى الشعر العربى.

* * *

«اللغة والشعر» إحدى المقالات المهمة فى الكتاب، وفيها يذكر أبو حديد أنه سمع الكثيرين يتحدثون عن إليوت حديث الإعظام والإجلال، فعاد إلى بعض مؤلفاته، فلم يفهم منها شيئا. وأنه تابع باهتمام كبير مايكتبه أدباؤنا ونقادنا عن ذلك الشاعر الذى يعتبرونه زعيم الطريقة الحديثة فى الشعر، ولكنه لم يظفر بأحد منهم يتعرض لشعره تعرض المؤمن بطريقة الشاعر الذى يستطيع أن يفسر لى أو لغيرى ماينطوى عليه شعره من المعانى كما يستطيع المؤمن أن يفعل دائما، لأنه لا يمكن أن يؤمن بعبقرية شاعر إلا إذا أدرك هو أولا مكامن تلك العبقرية وفهم معانى إنتاجها وأحس

بحقيقة مشاعرها العالية، وهنا يتساءل: هل خلقت الألفاظ لإخفاء الأفكار؟

ويلتجئ أبو حديد إلى هربرت ريد، في الحصول على إجابة لسؤاله، لكنه يرى أن ريد يبرر الغموض في الشعر، ملقيا العيب علينا نحن القراء.

يقول هربرت ريد في كتابه «مجموعة مقالات في النقد الأدبي»:

«إن الغموض في جوهره لا يرجع إلى الشاعر بل يرجع إلينا نحن. فنحن منطقيون واضحون على حساب كوننا سطحيين غير دقيقين. والشاعر يلتزم أكثر منا بمراعاة الدقة المطلقة في لغته للتعبير عن أفكاره. وتقضي هذه الدقة المطلقة عليه أن يتجاوز حدود التعبير العادي، وعلى ذلك فهو يخترع أحيانا ألفاظا، ويستعمل في أكثر من تلك الأحيان الألفاظ للدلالة على معان جديدة، ويستعمل في أكثر من تلك الأحيان عبارات ومجازات تكسب الألفاظ حياة جديدة».

يعلق أبو حديد على مقولة ريد بالتأكيد على أنه لا يدعي أن العيب لا يكون في نفسه. لكنه يشير إلى أننا نريد أن تكون الإضافات الجديدة إلى لغتنا ليست من ذلك النوع الغامض، الذي يلقي بنا في غمار التجريد وفي مهاوي الذهنية الجافة الصماء.

ومن ثم، فإنه- في مقال ثان بعنوان «اللغة والشعر أيضاً» يناقش الدكتور عز الدين إسماعيل في دراسته «الغموض في الشعر الحديث»، ليوضح أن الذي يعنيه هو أن يتأثر الإنسان بما يقرأ وأن يشعر بشيء يهزه من أعماقه ويجعله يعانق الوجود في هذه الهزة فيحقق بذلك جزءا من وجوده ويحس بحركة صيرورته النابضة.

وعليه فليس ما يخشاه الرجل هو التجديد في نفسه، وليس ما يرفضه هو الغموض الكامن في الاستعارات والرموز والتشبيهات، لأن ذلك كله- عنده- لا يحول بيننا وبين التأثر بالشعر وإدراك الصور التي يصور بها الشعراء ما في أنفسهم من المعاني والمشاعر.

إن خلاصة موقف أبي حديد توجزها جملته المركزة: «نحن لا نرفض، بل نريد أن نتخير».

* * *

وعلى الرغم من أن هذه المواقف والآراء تتسم بقدر ملحوظ من المحافظة والحذر، خاصة إذاصدرت من كاتب يعتبر رائدا من رواد الحرية الشعرية الحديثة، فإننا لو فهمنا هذه الآراء، ضمن سياقها الأوسع عرفنا أنها رغبة صادقة في صيانة هويتنا وثقافتنا من التبدد أو التقليد أو الادعاء، وأدركنا أن موقف الكاتب الرائد ناجم عن تأييد التجديد الأصيل المؤسس على فهم عميق لطبيعتنا ذات الخصوصية المميزة، على أرضٍ من العلاقة الجدلية السليمة:

فلا ننقطع انقطاعا كليا عن تراثنا وواقعنا، متصلين اتصالا اندماجيا بالغرب.

ولا ننقطع انقطاعا كليا عن التيارات المعاصرة، متصلين اتصالا اندماجيا بماضينا التليد.

وكلا الانقطاعين عدمي متطرف.

من أجل ذلك فإن د. محمود فهمى حجازى يشير إلى أن أبا حديد قد شغل بموقفنا من الثقافة الغربية فى إطار التجديد، وموقفه ينبع من احترام التجارب الإنسانية، فنحن نصف الأفراد الذين يتسع أفق تجربتهم بالإطلاع على التجارب الإنسانية بأنهم علماء أو حكماء أو مثقفون. وهنا تأتى أهمية تجارب الأمم الأخرى أو علم الأمم أو حكمة الأمم أو ثقافة الأمم. ومصر - فى هذا السياق - جزء من الثقافة العربية، ولهذا فقضية الثقافة القومية تستوعب مصر والأمم العربية جميعا. وكتابات أبى حديد فيها إفادة من الثقافة الغربية، ولكن فيها نقدا لبعض جوانب الحياة فى الغرب.

صاحب «أنا الشعب» يعلن بوضوح أنه يرفض الانعزال وعقدة التعصب، لأنهما «يعطلان كل جهد فى سبيل التقدم. والتقدم الإنسانى يقوم على المشاركة فى المدنية العالمية».

* * *

«خسرو وشيرين» رواية مسرحية شعرية، لكن شعرها يلتزم الوزن فقط، ويسقط تساوى عدد التفعيلات، كما يسقط القافية كلية. ومنه هذا النموذج:

«لست أدرى ماذا أصاب فؤادى
أنا بين الأنام كسرى،
ولكن
قد أرانى بغير عهدى لنفسى
يعترينى عند الحفيظة غيظ
فإذا ما سطوت عدت لنفسى
نادما جازع الفؤاد».

فإذا عرفنا أن هذا النص ظهر فى أواخر العشرينات أدركنا لماذا كان كاتبه متطيرا من رد فعل القراء تجاهه، حتى أنه يعذرهم- سلفا- إن هم رموه عرض الحائط:

«أما إذا كنت يا أخى - ولا مؤاخذة- ممن فى ذوقهم شذوذ عن المألوف مثلى فاستحليت من هذا القول ما يمر فى الأذواق، أو أعجبك منه ما يقبح فى الأنظار فلك رثائى وعطفى، فالمريض يعطف على مثله. ومن آية رثائى لك وعطفى عليك أننى أنصحك نصيحة أرجو أن تقبلها إذ أنها صادرة من قلب خلص لك حدب عليك. فقد تعرضت قبلك من جراء شذوذى عما ألفه الناس لكثير من الألم والفشل، وأحذرك من إظهار رأيك أمام أحد من الناس ولو كان من أعز أصدقائك. فالصداقة قد لا تقوى على الثبوت مع الشذوذ فى الرأى والذوق».

ثمانون عبد الرحمن بدوى:

سواى ليس ثمَّ من أحدٍ

«كيف استطاع عمرٌ واحدٌ أن ينجز أكثر من مائة وخمسين كتابا، بمعدل كتاب واحد كل أربعة أشهر، وفى موضوعات متفرقة، تضم أكثر من حضارة، على الأقل فى حضارتين مختلفتين، الإسلامية والغربية، وفى ثقافات متعددة داخل كل حضارة:

العربية والفارسية والتركية والهندية داخل الحضارة الإسلامية، والألمانية والفرنسية والأسبانية والإيطالية داخل الحضارة الأوربية».

بهذا التعجب فى صيغة سؤال بدأ د. حسن حنفى دراسته التى ألقاها فى احتفال الجمعية الفلسفية- آداب القاهرة- ببلوغ المفكر الكبير د. عبد الرحمن بدوى عامة الثمانين. (وهو الاحتفال الذى صدرت دراساته- وغيرها- فى كتاب تذكارى أشرف عليه د. أحمد عبد الحليم عطية).

يحاول د. حنفى أن يقدم بنفسه اجتهادا للإجابة على سؤاله المتعجب أو تعجبه المتسائل، فيقول إنه يمكن التعرف على عدة دوافع لهذا التأليف على الاتساع: منها ما يتعلق بالحالة الراهنة للفلسفة فى الجيل الماضى، ومنها ما يتلعق بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والمهنية العامة فى مصر.

حاول الجيل الماضى منذ نشأة الجامعات المصرية- حسب حنفى - أن يؤسس كل شىء ، وأن يعطى أساسا عاما للفكر الفلسفى فى مصر، لا فرق بين دراسات إسلامية ودراسات غربية، تأليفا أو تحقيقا أو ترجمة، فلسفة أو أدبا، جامعيا أو أزهريا، مصريا أو عربيا أو أجنبيا. بل إن الذى أشرف على الفيلسوف الشامل فى رسالته للدكتوراه «الزمان الوجودى» عام ١٩٤٣ هو عميد الأدب العربى طه حسين.

كان الفراغ كبيرا يحتاج إلى ملء أولى فى كل الميادين، ودون هذا الحد الأدنى من الثقافة الفلسفية على الاتساع ، لا يمكن لأجيال قادمة البناء والتشييد فى العمق أولا وفى الارتفاع ثانيا. فبدوى ينتمى إلى جيل إرساء القواعد ووضع الأسس مثل: طه حسين وأمين الخولى ومصطفى عبد الرازق وعثمان أمين وتوفيق الطويل وزكى نجيب محمود وغيرهم. فلولا الجيل الأول ووضع الأساس لما أمكن للأجيال القادمة التجول من الاتساع إلى العمق، ومن الأساس إلى البناء ومن القواعد إلى البيت.

وقد يكون السبب جامعيا، فابن الثمانين أستاذ جامعى يدرس كل شىء: تاريخ الفلسفة اليونانية والوسطى والحديثة، والإسلامية بكل أنواعها، الفلسفة والكلام والتصوف، والعلوم الفلسفية، المنطق ومناهج البحث، والأخلاق، والسياسة، وفلسفة التاريخ. وكان هو مؤسس القسم الأول، والأستاذ الأول، والمؤلف الأول. فكتب فى كل المقررات لإفادة الطالب، فكان صاحب صنعة ورائد حرفة التأليف الجامعى والكتاب المقرر والتوزيع على الطلاب.

وقد يكون السبب وجود ناشر معروف ومشهور بالكفاءة فى النشر والتوزيع، فيسهل للباحث هم النشر والبحث عن ناشر والصراع معه على حقوق المؤلفين.

وربما كان الدافع إمكانية البحث العلمى الواسعة، الاتصال بالمستشرقين والإطلاع على أبحاثهم. المعرفة بعديد من اللغات الأجنبية الحية، بالإضافة إلى كثرة الأسفار والتعرف على مكتبات العالم الشهيرة.

كما ساعده وجوده مستشارا ثقافيا

فى برن على مدى ثلاث سنوات، فى الخمسينيات بعد الثورة المصرية، على سهولة الإطلاع على أمهات المراجع الأوربيــة، بما توافــر لديه من وقت وإمكانيات مادية وحماس للعلم.

وقد يساعد على ذلك التفرغ الكامل للبحث العلمى لدرجة الرهبنة، والعزوف عن الزوج والأهل والأولاد والأقارب والأصدقاء، أسوة بالجاحظ وابن رشد من القدماء.

يضاف إلى ذلك- يواصل حسن حنفي- الرغبة فى العزلة والمزاج الحاد والعبوس الدائم والجدية الصارمة، حتى أصبح البحث العلمى جزءا من المزاج النفسى والتكوين البدني، بالرغم من «هموم الشباب» و «اعترافات ساقطة» و «يوميات إحدى بنات الهوى» خشى الزملاء والتلاميذ والأصدقاء والمريدون الاقتراب منه مخافة أن يصيبهم منه الامتهان والأذى.

رفض جوائز الدولة التقديرية من الجامعات المصرية والأجنبية، ومازال يرفض كل مظاهر التكريم له، متشككا فى كل شيء، أو متعاليا على كل شيء. كالقائد الذى لا يضع نياشينه على صدره، حتى لو انتصر فى كل الحروب. فماذا تزيده النياشين؟ من يضعها يستمد وجوده منها ويشعر بأنه أقل منها، ومن يعزف عنها تستمد هى وجودها منه ويتعالى هو عليها.

* * *

كان من نتيجة هذه الشخصية المركبة أن امتلأت نفس «الفيلسوف الشامل» - كما يصفه الكثيرون- بذاته/ امتلاءً مدهشا، فهو فى نظر نفسه الفيلسوف الأوحد، والمفكر الأوحد، والمحقق الأوحد: سواه ليس ثم من أحد، وسوى عمله ليس ثم من عمل.

يذكر د. حسن حنفى أن د. بدوى حينما وضع «موسوعة الفلسفة» لم يضع فى جزئها الأول من الفلاسفة العرب سوى عبد الرحمن بدوى نفسه. ولم يضع فى جزئها الثانى من الفلاسفة العرب سوى أستاذه مصطفى عبد الرازق. وتشغل مادة بدوى - التى كتبها الرجل عن نفسه- ٢٥ صفحة بينما تشغل مادة سقراط ٢٠. صفحة وبرجسون ٢٠. صفحة وديكارت ١١ صفحة . ولا يفوقه كميا إلا أرسطو (٣٥ ص) وأفلاطون (٣٧) وفشته (٣٠.ص).

* * *

حول «الفلسفة السياسية فى كتابات عبد الرحمن بدوى» كانت دراسة د. عبد المنعم تليمة، التى أوضح فيها أن قلة عناصر السياسة العملية والنظرية فى كتابات بدوي، هى بذاتها موقف سياسي، وأن شحوب الفلسفة السياسية فى مذهبه الفلسفى هو بذاته موقف فلسفى.

وغنيٌ عن الذكر أن الفيلسوف الوجودى المتوحد المستوحش كان له مسار سياسى معروف، عرضه هو بنفسه فى سيرته التى كتبها للموسوعة الفلسفية سابقة الذكر:

كان عضوا بحزب مصر الفتاة (١٩٣٨-١٩٤٠)، ثم عضوا فى اللجنة العليا للحزب الوطنى الجديد (١٩٤٤-١٩٥٢)، واختير عضوا فى لجنة الدستور التى كلفت فى يناير ١٩٥٣

بوضع دستور لمصر، وكانت تضم صفوة السياسيين والمفكرين والقانونيين (خمسين عضوا)، وأسهم- خصوصا- في صوغ المواد الخاصة بالحريات والواجبات، وأتمت اللجنة وضع الدستور في أغسطس ١٩٥٤، ولكن القائمين على ثورة يوليو لم يأخذوا به بسبب مافيه من تقرير وضمانات للحريات والحكم الديمقراطي السليم.

ويرصد د. تليمة أن بدوى قد قدم الذات الفردية (فيما يتصل: بالشخصية والحرية والتاريخ) تقديما غاليا، وجعل لهذه الذات في العالم قيمة مطلقة، وجعل جوهر هذه الذات يتبدى في الشعور والوجدان، وجعل الإدراك في خدمة الشعور، والعقل في خدمة الوجدان.

ويمكن للتأويل السياسى الذى يعتد "بظاهر" هذه الصيغة أن ينتهى إلى أنها استعلائية تنطلق من الذات الفردية لتقفز مباشرة إلى النخبة أو الصفوة دون نظر إلى السواد، المجموع، الشعب.

بيد أن د. تليمة يقترح قراءة ثانية غير قراءة الظاهر القريب المباشر. هذه القراءة تضع صيغة عبد الرحمن بدوى الفلسفية السالفة في "تاريخيتها" التالية:

كانت مصر الحديثة- ولا تزال- تفتش عن "الذات". والمغزى العميق لهذا التفتيش تحرير ذات المصرى (العربى) من كوابح التقليدية الموروثة عن العصور المتأخرة، وتحرير ذات مصر (العرب) من قهر تلك الموروثات ذاتها مع قهر الاستبداد المحلى والخارجي.

هذا التفتيش عن الوجدان الذاتى والجماعى وجد مجاله في حركة رومانتيكية عريضة تبدت في كافة الإبداعات الأدبية والتشكيلية والموسيقية، كما تبدت في الصياغات الفكرية، بل وتبدت في مناهج البحث والتفسير والتأويل.

إن حاجات النهوض عصمت الإبداع الرومانتيكي المصرى والعربى من عزل الذات عن سواد الناس، ومن استعلاء الفرد الأعلى والأقوى على المجموع.

وفي قلب هذا التوهج الرومانتيكى المصرى والعربى كانت صيغة عبد الرحمن بدوى ضرورة فكرية وروحية معا.

* * *

الخصم الأكبر لعبد الرحمن بدوى في حياتنا الفكرية هو محمود أمين العالم، الذى كان في الأصل التلميذ الأكبر لعبد الرحمن بدوي.

ولذلك فقد كان من الطبيعى أن يقدم العالم في بحثه «كشف حساب» مع بدوى ومع نفسه: في هذا الكشف تتبع أمين العالم نشأته هو في أحضان الوجودية، متأثرا في ذلك بعبد الرحمن بدوي. ثم عرض لتشتته بين ثلاثة أقطاب كبار تنازعوه تنازعا: بدوى بوجوديته، ولويس عوض باشتراكيته الديمقراطية، ويوسف مراد بنزعته التكاملية في علم النفس والنفس. مع ما كان يرفرف فوق هؤلاء

جميعا من مناخ اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال (١٩٤٦) بأفقها التقدمى، الاشتراكى العلمى.

على أن بذور التخالف والتضاد كانت كامنة منذ البداية بين الأستاذ والتلميذ،حتى قبل أن ينتقل التلميذ كلية إلى صفوف الفكر المادى التاريخى الجدلى. فمن البدء «كان عبد الرحمن بدوى يمارس نيتشويته (نسبة إلى نيتشه فيلسوف القوة والامتياز) ممارسة استعلائية تقيم بينه وبين طلبته والآخرين عامة مسافة شاسعة غامضة. وكنت أرى فى ذلك معنى نيتشويا أصيلا أفهمه وأقدره وأتأمله فى رهبة»، بينما التلميذ «كنت استشعر نيتشويتى على نحو مغاير. إذ كانت عندى أقرب إلى المغامرة الحية التى تسعى إلى تجاوز كل ما هو سائد متعارف عليه، وكل ماهو ركيك مبتذل ضعيف، ولكن برفيف شعرى روحى رومانسى».

هذا الرفيف الشعرى الروحى هو ما أدى إلى افتراق التلميذ عن أستاذه، حتى أعلن التلميذ بوضوح «إن الوجودية ليست هى الفلسفة التى نريدها فى شرقنا العربى. وإننا نتطلع إلى فلسفة تعكس إيماننا بالعلم وقوانينه الموضوعية وتعكس احترامنا للتاريخ الإنسانى الجليل».

وفى كتابه «الإنسان موقف» كتب العالم «بدوى: هل يسير فى طريق مسدود؟ »

ودعا أستاذه السابق إلى أن يوجه طاقاته الكبيرة القادرة فى خدمة الفكر العلمى والثورة الاجتماعية: «فما أروع أن يتم لقاء داخل نفسه وفكره بين الفكر والمجتمع، بين النفس والمادة، بين الكم والكيف، وأن يتم اللقاء بين التناقضات التنازعية والثنائيات المتنافسة. سيكون هذا مكسبا كبيرا للفكر والحياة وللدكتور عبد الرحمن بدوى نفسه».

«أحسست بمنطق الحياة من حولى أقوى من منطق الوجودية». هكذا يقول العالم فى شهادته. وهكذا غادر التلميذ أستاذه.

* * *

«فلنذكر من حفروا الآبار إذ نشرب من مائها». هذه كلمة شواين لاى رئيس وزراء الصين أيام ناصر وباندونج. ختم بها د. أنور عبد الملك شهادته الوافية عن عبد الرحمن بدوي، التى عدد فيها الدروس التى استخلصها من حياة وفكر عبد الرحمن بدوي.

والمثير أن شهادة د. عبد الملك تعطى انطباعا مختلفا عن الانطباعات الثابتة التى يحفظها الكثيرون عن بدوى . فالرجل - عند عبدالملك- مثال للأستاذ الذى يحفز تلاميذه على التفكير والجدل والنقاش، بل يذكر عبد الملك أنه دخل قسم الفلسفة جامعة عين شمس إعجابا باسم عبد الرحمن بدوي. وأن الأستاذ كان يفتح بابه كل يوم بعد انتهاء المحاضرات للقاء فكرى خصب مع زملائه من الأساتذة وتلاميذه من الطلبة.

وهنا يؤكد عبد الملك أنه من المفيد لمن يتصدى للأستاذية فى عصرنا وبلادنا أن يتعلم من أستاذنا الجليل

عبد الرحمن بدوى هذا التواضع الفكرى والحرص على إتاحة المجال للحوار الجدلى ومسارات الإجابات الممكنة.

وينهى عبد الملك كلمته بالدعوة الحارة إلى تكريم عبد الرحمن بدوى بما يليق به، مشيرا إلى تقصير مصر المحروسة فى حق أمتنا وحضارتنا بتقصيرها فى تكريم عبد الرحمن بدوي. إننا نعيش - نحن معشر المصريين والعرب والمسلمين- فى عصر ارتفع فيه لواء الفكر الفلسفى فى مستوى ما كان عليه فى عصر ابن سينا وابن رشد والفارابى وابن خلدون بفضل كوكبة من الأساتذة، فى مقدمتهم عبد الرحمن بدوي.

فكيف لا تدرك مصر- يتساءل عبد الملك- أن فى عنقها، بل فى أعناقنا جميعا- دينا عظيما لهذا المفكر العلم الذى كون جيلا بعد جيل من كبار الأساتذة والمفكرين فى أرضنا المصرية والعربية، وأثرى حضارتنا المصرية والعربية بمكتبة موسوعية على أرفع طراز؟

* * *

«آن لنا أن ننفذ إلى صميم الحركة الروحية فى الإسلام». هكذا يقول عبد الرحمن بدوى فى تقديمه لكتابه المهم «شخصيات قلقة فى الإسلام»، وهو الكتاب الذى صدر عام ١٩٦٤، ويعد واحدا من أجرأ كتب بدوى الذى هو بدوره «شخصية قلقة» فى تاريخنا الحديث. والكتاب اختفى من الأنظار بعد صدوره بقليل ، لا نقول "صودر" ولكنه احتجب وغاب، شأنه فى ذلك شأن كتابه الجرئ الآخر «من تاريخ الإلحاد فى الإسلام».

يتعرض «شخصيات قلقة» لسليمان الفارسى، والحلاج، والسهروردى. وبعد أن يؤكد ضرورة النفاذ إلى صميم الحركة الروحية الإسلامية، يقرر بدوى بشجاعة أنه ليس معنى ذلك أننا نلعن هذه الحركات كل اللعنة، بل لا نرى غضاضة فى قيامها، بل نحن ندعو إلى إيجادها فى اللحظة التى تكون فيها النزعات التأويلية المغالية قد استنفدت إمكانياتها فى مرحلة ما من تطور الدين، لكن لا على أن تحل محل هذه الأخيرة، بل لتدعوها إلى تأمل نفسها وما قطعته من مراحل ولتزداد من معارضتها ومقاومتها قساوة وصلابة، فلكى يتحقق هذا التوتر الحى الذى بدونه تكون هذه النزعات المغالية نفسها فى خطر الجنوح إلى التحجر فى تطورها إن صح هذا التعبير الذى قد ينبنى على شىء من التناقض - كان لابد من الإصابة بهذه الأمراض المؤقتة، ولهذا فإننا- يقول بدوي- ندعو إلى الاحتفاظ بكل النزعات المتناقضة حتى يكون فى حدة توترها حياة غنية للدين الذى تقوم فى أحضانه.

وأغلب الظن أن السبب الذى ساقه بدوي- فى السطور السابقة- لضرورة النفاذ إلى صميم الحياة الروحية فى الإسلام ليس هو السبب الوحيد، ذلك أن هناك سببا آخر، ربما كان السبب الجوهري، للتعرف على حركة التيارات الإسلامية الباطنية. فقد ذكر لنا المفكر القلق - فى كتابه: مذاهب الإسلاميين-

أنه يرفض، بطبعه، كل دعوى تدعى لنفسها أنها وحدها تملك الحق، أو أنها وحدها تمثل الدين الصحيح، «وشواهد تاريخ الأفكار أبلغ دليل على تهافت هذا الادعاء.

والخير كل الخير فى أن يكون الدين مفتوحا لكل الاتجاهات، غنيا بشتى التجارب، حافلا بديناميكية الحياة، إن تعثر فى الشكل نبذه أو استبدله، وإن افتقر فى المضمون أغناه وتعمقه».

كما أن هناك سببا لا يقل جوهرية عما سلف، لتوجه عبد الرحمن بدوى إلى الحياة الروحية فى الفلسفة الإسلامية، ذلك أن المفكر الوجودى يرى أن هناك العديد من الأواصر التى تربط الفلسفة الوجودية بالتيارات الباطنية الإسلامية، وخاصة الاتجاهات الصوفية منها، بحيث يمكنه اكتشاف دعامات وجودية فى تراثنا الإسلامى الفلسفي.

ويتضح هذا الربط جليا فى مقدمته المهمة الشهيرة لكتاب «الإشارات الإلهية» لأبى حيان التوحيدي.

فبدوى يرى أن فى التوحيدى أديبا وجوديا فى القرن الرابع الهجرى، ويقيم دراسته على تقصى وجوه المشابهة بين التوحيدى وبين فرانز كافكا، وتقصى وجوه المشابهة بين التوحيدى وبين ألبير كامي: الغريب. وهو يورد حديث التوحيدى عن الغريب باعتناء شديد، ويحلله من زاوية وجودية بمعزة ظاهرة يقول التوحيدي:

«هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه، ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه، وأغرب الغرباء من صار غريبا فى وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيدا فى محل قربه، لأن غاية المجهود أن يسلو عن الموجود، ويغمض عن المشهود، ويقضى عن المعهود».

فالغريب الحق- يقول بدوى تحليلا للتوحيدي- ليس ذلك الذى نأى عن وطن بنى بالماء والطين، وبعد عن آلاف منه، عهدهم الخشونة واللين، وإنما هو الذى «طالت غربته فى وطنه، وقل حظه من جيبه وسكنه» فهو فى وطنه غريب، وتلك هى الغربة الوجودية ذات المعنى العميق، لأنها إحساس بالوحدة الذاتية المطلقة التى يحملها الإنسان فى داخل نفسه أينما حل وحيثما سار، وفى أى وسط كان، فالوطن المادى لامعنى له إذا قيس بالوطن الروحى الذى تقطنه تلك النفوس الشاردة.

* * *

التوحيدى إذن هو عبد الرحمن بدوي.

ولعل فى ذلك دافعا إضافيا لنفاذ عبد الرحمن بدوى إلى الحياة الروحية الإسلامية.

إن تلك الشخصيات القلقة التى يقدمها لنا، ليست إلا صورا له ومرايا لروحه القلقة، المغتربة، غير المتكيفة. وهو بدوره صورة معاصرة لتلك الشخصيات ومرآة لأرواحها الهائمة.

ولسنا نجد مصداقا لهذه المضاهاة الباهرة فى كتبه الفلسفية أو اختياراته الصوفية فحسب، بل إننا نجدها- كذلك- فى دواوين شعره الثلاثة (نشيد الغريب ؛ مرآة نفسي، هموم الشباب). وتتجلى هذه النزعة

الاغـتـرابـيـة فـى مـضـامـين الـقـصـائـد (بصرف النظر عن مستواها الفنى الشعري، الذى هو- في الواقع- ضعيف ذهنى هزيل)، كما تتجلى بصورة أشد قـتـامـة فى إهداءاته التى هى أكثر تجسيدا لروحه الوجودية من كل شعره.

يقول بدوى فى إهداته كتابه «الحور والنور (١٩٧٩):

«إلى سلوى، ابتهال واعتراف:

أعيش فى وطنى، ووطنى منفاي.

تمرح الدنيا من حولى وكأنى أناوحدى الذى أنوح.

أنا موحد ، وفى توحيدى حيوية الوثنية بل أنا وثنى ، وفى وثنيتى صفاء التوحيد.

توحيدى حرية الخالق بإزاء المخلوق.

أما غيرى فتوحيده عبودية المخلوق للخالق والخالق للمخلوق سواء.

وثنيتى تقدس اللمس وتفزع من طغيان البصر.

وثنيتى تمجد الجسد وتهزأ بدعوى الروح.

أجل فى كيانى عصارة حياة،

لن أبتاع بها كوثر الأوهام».

* * *

كيف جمع عبد الرحمن بدوى بين نيتشة وفلسفة القوة وبين الصوفية والحلاج؟

وكيف جمع بين الحزب الوطنى ومصر الفتاة وبين السهروردى ورابعة العدوية؟

وكيف جمع بين هتلر والكويت ودستور ٥٣، وبين حسيته التى صورها بقوله «ودعت العشرين وشارفت الثلاثين، أى ودعت الغرام الطاهر الموحد، واندفعت مرغما فى أتاويه الجسد، أصب فى كأس الخيبة المبكرة دماء الحواس اللاهثة»؟

فهذه كلها أسئلة تجيب عليها التركيبة الغنية، المتنافرة المتضافرة، لشخصية الغريب المصري: بدوي.

وتجيب عليها كلمات قليلة من رسالة "سلوي" له:

«أنت الولوع بالمتناقضات، المحب للمفارقات، لأن فيها ذلك التوتر الحى الذى ترى فيه أنت سر الوجود . أيها الوجودى المليء بالمفارقات».

جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية:

فنان هباب الحِلل

أعلن المجلس الأعلى للثقافة بمصر جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية لهذا العام ١٩٩٦ ـ ١٩٩٧. وقد فاز بالتقديرية كل من: منير كنعان، على نور الدين، غالى شكرى، فاروق شوشة، السيد ياسين، أنور عبد الملك، لويس مليكة، محمد طه بدوى. وفاز بالتشجيعية كل من: فاروق الجبالى، راجح داود، عادل بطرس، جمال الموجى، محمد الريس، على راشد، فاروق عبد الله، محمد النجار، مصطفى عبد الغنى، أحمد حمروش، هشام حسبو، نصر عارف، ومحمود عبد الرحمن.

وقد حجبت عشر جوائز، اثنتان فى

التقديرية وثمان فى التشجيعية (منها جائزة الشعر).

وقد أثارت جوائز هذا العام عديدا من ردود الفعل الصاخبة فى الأوساط الثقافية.

* * *

منير كنعان (الفائز بالتقديرية فى الفنون التشكيلية) واحد من كبار فنانينا المعاصرين (٧٨ عاما)، ويعمل حاليا مستشارا فنيا لمؤسسة «أخبار اليوم». ومن جميل التوافقات أن صدر عنه كتيب قيم منذ أسابيع قليلة، ضمن سلسلة «نقوش» التى تصدر عن هيئة قصور الثقافة، وتختص بالفنون التشكيلية ومبدعيها، يشرف عليها الفنان عمر جهان والشاعر محمد عيد إبراهيم. الكتيب بعنوان «فارس الكولاج»، أعده الفنان حسين بيكار.

كان ظهور الفنان كنعان (مواليد ١٩١٩) فوق مسرح الإبداع فى الأربعينيات - يقول بيكار - عندما دعته الصحافة العرجاء إلى تطوير مظهرها الرث، وتقويم اعوجاجها، وتحويل الشكل الصحفى من عشوائية الإخراج إلى منهج علمى وفنى يستند إلى وعى كبير بالمتطلبات الفنية والسيكولوجية الواجب توافرها حتى يكتمل الشكل والمضمون عند لقاء القارئ بالصحيفة أو المجلة.

وإلى جانب الدور بالغ الأهمية الذى يقوم به الإخراج الصحفى فإن ملاحقة الأحداث المروية بنظائرها المرئية كان أحد الأهداف الجمالية والتعبيرية التى أضافها الفنان كنعان كرسام صحفى، حيث انعكست شخصيته الديناميكية على خطوطها المتمردة فأكسبتها حيوية غير عادية، وبثت فيها نبضا عنيف الوقع، حريف المذاق، وكأنها أصداء لواقع داخلى يعيشه الفنان حتى النخاع، واقع يكشف عما فى الأعماق عندما يطفو فوق السطح.

فالحياة أتون يغلى، وحركة دائمة، وصراع ظاهر وخفى، لا مكان للسكونية فوق ساحتها الساخنة والإكان العدم.

ويواصل بيكار رسمه لبورتريه أستاذه فيذكر أنه رويدا رويدا اختفت أدوات الرسوم والتلوين من عالم كنعان، لتحل محلها كتل الأخشاب العتيقة والأدوات المستعملة وغيرها من الخامات المتنافرة من المخلفات اليومية لتتجمع وتتجانس وتتفاهم وتتآلف فى حميمية نادرة، وتتوحد فى تأليف غاية فى الذكاء يسفر عن مضمون عميق الأثر تعجز عن البوح به الخطوط والألوان.

ولا يمكن أن تنمحى من ذاكرتى - يقول بيكار - إحدى لوحات هذه المرحلة التى عرضها كنعان فى الستينيات، وكانت عبارة عن "منخل» حقيقى قديم مثبت فوق أرضية من الحرير ذهبى اللون، عليها بعض اللمسات العشوائية السوداء الشبيهة بالكتابات اليابانية. وكانت هذه التجربة التى بدأها كنعان بجرأة نادرة مولد «الفن المركب» الذى أصبح فيما بعد تيارا يكتسح ساحة الإبداع الفنى المعاصر، كما أصبح الابن

المدلل فى المعارض الجماعية التى يتصدرها شباب اليوم. ونسى التاريخ الفنان الذى أطلق الشرارة الأولى لهذه التجربة فى الحركة الفنية المعاصرة: كنعان.

فى عام ١٩٦٠ كتب الشاعر السوريالى المصرى الشهير جورج حنين يقول: كنعان يزرع مسامير لكى يسقط المساحة، ويستعمل الخيط لكى يفك العقد، ويستخدم مصاريع الخشب لكى يرى خلال وإزاء كل شىء. وبخيوط الحديد يشيد أسوارا. وهذا هو سيد المتناقضات وآمرها، المصوّر الحصين الذى يجعل المادة تعبر عما هو خاص بالإنسان وحده. وفى هذا النوع من الجاذبية المقطوعة حيث تحمل مشكلة سقوط الأجساد ألف إجابة مختلفة، تبدو اجتراءات كنعان أمارات للقناعة أو جراحا أحدثها روبنسون بالمقلوب لكى يختلط نظام الزمن.

* * *

قبيلتان كبيرتان رفضتا منير كنعان.

هذا ما أكدته صافيناز كاظم، وهى تكتب عن أحد معارض كنعان عام ١٩٨٣: القبيلة الأولى هى قبيلة الأكاديميين الذين شمخوا بأنوفهم لا يريدون أن يتركوا خط دفاعهم الأول والأخير، ألا وهو: التشخيص، لأنهم بتدريباتهم الأكاديمية التى تتسم بالتجمد والجبن، لا يريدون الإبحار نحو القارات المجهولة: اللهم إلا بعد أن تسجل لها الخرائط وتحدد لها المعايير والمقاسات.

والقبيلة الثانية هى قبيلة الأيديولوجيين العلمانيين، الذين شمخوا بأنفهم كذلك، وأخفوا موهبتهم الضئيلة خلف رطانة خطابية ما أنزل الله بها من سلطان.

وتحددت أعمالهم حول رموز محفوظة سرعان ما استهلكت وابتذلت فوقفوا بعدها صفر اليدين.

هؤلاء، لم يكتفوا بكراهيتهم كنعان، بل أعلنوا الحرب عليه واتهموه بالعبثية والعدمية واللامضمون.

على أن صافيناز كاظم قد تجاهلت أن قبيلة الايديولوجيين لم تكن وحدها فى رفض كنعان، بل اشترك فى هذا الرفض كثير من العقلاء المحترمين، غير العلمانيين. وبعضهم كان يمينيا، أو معتدلا، أو سلطويا. فهذا الناقد الكبير جليل البندارى يكتب فى عام ١٩٦٧، بالأخبار، بيت كنعان نفسه، يقول فى تقليدية واضحة وخفة ظل أوضح:

«أقام يوسف السباعى حفلة توبيخ لزميلنا الفنان منير كنعان على إحدى صفحات "آخر ساعة". وكانت الحفلة بمناسبة المعرض الذى أقامة كنعان على طريقة اللا معقول، وسماه يوسف السباعى معرض الخيش وورق اللحمة والغربال المحروق. وقال يوسف السباعى لسناء البيسى زوجة كنعان: إياك يكون المعرض ده خلصك من كل الكراكيب والزبالة اللى فى البيت؟.

فقالت سناء: ياريت، دى المصيبة إنه اشترى الحاجات دى من بره. وقال

يوسف السباعى: إن الفائدة الوحيدة التى كان يمكن أن يحققها المعرض لم يتحقق.

وكنعان الرسام الواقعى عرفته فى«آخر ساعة» منذ عشرين عاما، وكان يرسم لوحات تساهم فى ارتفاع توزيع «آخر ساعة». ثم تطور كنعان وأصبح بيكاسو «آخر ساعة»، وتطورت لوحاته فأصبحت أشياء غير مفهومة.

وحاولت أن أعيد كنعان إلى نفسه فاتهمنى بالتخلف، ثم تطور مرة أخرى وأصبح يبحث عن الأخشاب القديمة والمسامير وورق الجرائد وهباب الحلل، ويكون منها صورا مخيفة، ثم يقيم لها معرضا. ولو أننا وضعنا هذه الأشياء بين يدى شمبانزى من جيرانى فى حديقة الحيوانات ليقيم منها معرضا، لما جاء هذا المعرض فى عبقرية معرض كنعان».

وما نود أن نضيفه، بعد كل ذلك، أن تيار «الكولاج» الذى افتتحه كنعان لم يفتح دربا جديدا للحركة التشكيلية الشابة فحسب، بل فتح - كذلك - أسلوبا جديدا فى الكتابة الشعرية الجديدة. ولعل كاتب هذه السطور واحد ممن يرى الكثيرون أن «الكولاج» يمثل عنصرا أساسيا من عناصر تقنياته الشعرية.

لغتنا الجميلة

فاروق شوشة، الفائز بالتقديرية فى الشعر، شاعر معروف. وقد بلغ الستين فى العام الماضى، وأحيل على المعاش من عمله الوظيفى الرسمى، وكان قد وصل إلى رئاسة الإذاعة المصرية.

وليس من ريب فى أن فاروق شوشة قام بدور ملحوظ فى خدمة الثقافة العربية. لكن جائزته التقديرية هى فى «الشعر» وليست فى المساهمة الثقافية العامة. وهنا ربما طاف ببعض الأذهان سؤال: هل الجهد الذى قدمه شوشة فى مجال الشعر جدير بجائزة الدولة التقديرية؟ ويزداد السؤال إلحاحا إذا علمنا أن شاعرا رائدا مثل أحمد عبد المعطى حجازى لم يحصل بعد على هذه «التقديرية»، ولعل هذه إحدى غرائب هذه الجوائز الغريبة!

على أنه لا جدال أن فاروق شوشة قد خدم الثقافة العربية خدمات كبيرة: ببرنامجه الإذاعى الشهير «لغتنا الجميلة» - منذ ثلاثين عاما - وبرنامجه التلفزيونى المعروف «أمسية ثقافية» - منذ أكثر من عشر سنوات. فى الأول تبسيط للغة العربية وكشف عن دررها الغالية الكامنة وعرض للمحاتها الممتعة. وفى الثانى متابعة لما يجرى على الساحة الأدبية من قضايا وتيارات وإنتاجات جديدة، عبر الحوار المسئول والمساجلة الجادة. وإن كان الكثيرون يأخذون على برنامج «أمسية ثقافية» انحيازة للتيارات المألوفة فى الأدب، وهروبه من التيارات المجددة والحداثية، بحيث يبدو البرنامج فى أغلب الأحيان أعرج يسير بقدم واحدة، نائيا عن النبض الهادر الجديد للحالة الإبداعية الراهنة، راكنا إلى الاتجاهات الرسمية المسموح



بها، التى لا تجلب الإزعاج والقلق.

من الناحية التصنيفية، يضع نقاد الشعر فاروق شوشة ضمن الجيل التالى لجيل الرواد فى حركة الشعر الحر بمصر، مجاورا في هذا الجيل لمحمد عفيفى مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة وأمل دنقل.

ومن ناحية طبيعة الشعر، فقد تم النظر إلى أمل دنقل باعتباره صوت الجماعة الثورى، المعبر عن آلام الأمة وأفراحها بوضوح جارح وبحدة مؤلمة. وإلى محمد عفيفى مطر باعتباره شاعر التركيب الجمالى المكثف ذى التشكيلات اللغوية والصورية المعقدة. وإلى كل من أبى سنة وشوشة باعتبارهما صوت الرومانتيكية العذبة، البسيطة، التي تعتمد منجزات الشعز الحر، ولا تبرحها إلى أبعد منها، بلا شهوة فى تحقيق منجزات جديدة، وذلك من أجل الوصول إلى قطاعات أوسع من الجمهور والقراء.

وليس معنى الطابع الرومانتيكى الذى تتصف به تجربة شوشة الشعرية (عبر حوالى عشرة دواوين، من أهمها: إلى مسافرة، الدائرة المحكمة، العيون المحترقة، يقول الدم العربى، هئت لك) إنه شاعر غير مشتبك مع قضايا واقعه الحى، اجتماعيا وسياسيا وإنسانيا، سواء بكلمته الشاعرة، أو بكلمته الناثرة، أو بجهده الثقافى الملحوظ.

ففى الملف الذى نشرته مجلة «ابداع» عن الشاعر محمود حسن إسماعيل (يوليو ١٩٩٢) تعرض شوشة بالتحليل والنقد لديوان محمود حسن إسماعيل عن «الملك» فاروق قبل الثورة. وقد أوضح شوشة أن الديوان كان سقطة كبيرة لشاعره، كاشفا عن الرغبة الخفية وراء صدوره، وهى سعى صاحبه وراء وهم كاذب هو «إمارة الشعر».

على أن شوشة قد ختم مؤاخذته بالتأكيد على فضل الريادة عند إسماعيل، حيث: «القيمة الكبرى لمحمود حسن إسماعيل ما تزال - بالرغم من تعتيمه على ديوانه (الملك) ووقوعه فى شرك الحلم بإمارة الشعر - قيمة كبرى وباقية، فهو أحد ثلاثة تدين لهم حركة الشعر الجديد بالكثير، بل لعله أن يكون في مقدمة صاحبيه: على محمود طه وإبراهيم ناجى، من حيث الأثر والقيمة والتمايز.

وقد اعترف رواد حركة التجديد الشعرى أنفسهم (عبد الصبور وحجازى فى مصر، ونازك الملائكة فى العراق) بدين محمود حسن إسماعيل عليهم، وتوقفهم الطويل أمام عالمه الشعرى فى مطالع رحلتهم الشعرية».

وحينما وقعت محاولة اغتيال نجيب محفوظ عام ١٩٩٤، كتب فاروق شوشة قصيدة بعنوان «الذبح والسكين»، يقول فيها:

«هل نحن ذابحوه؟
نحن المنافقين والأوغاد واللصوص
والقابعين فى رهان الخلط والتخليط
يفتون
ويعبثون
والمارقين فى دهاليز الكلام

أو مباخر النصوص
والباحثين عن شريحة من جثة
الوطن

ليصنعوا وليمة الذئاب
لعلها أن تشبع البطون
والصامتين
لم ينافحوا
ولم يحركوا السكون
لكنهم بدورهم، يراهنون.
فى البدء
كان الذبح والسكين
وفى الختام
كلنا المضرج الطعين».

وعلى الرغم من إدانة الشاعر لـ «مباخر النصوص» فإنه لا يسعى إلى تجاوز «مبخرة شعر التفعيلة» الرسمية، مع تقديرنا لنبل المقصد فى تعاطفه مع محفوظ وحرية الكلمة.

وهو يحيى انتفاضة الحجارة فى الأرض المحتلة:

«الآن الآن / تتشكل كل حروف الكلمة/ فى أيدى أطفال الأرض/ وحراس العرض/ وأبطال الساحة والميدان/ تتشكل كل حروف الكلمة/ تصبح حجرا/ حجر يصبح وطنا».

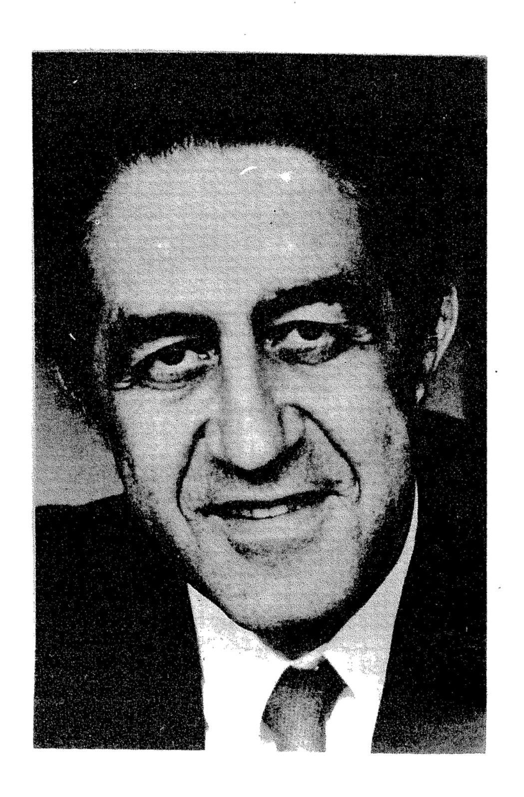
فكأن الصلة وثيقة بين الكلمة والحجر، وبالتالى بين حرية الكلمة وحرية الحجر: إن كليهما يصنعان الوطن الحر.

الليبرالى، التقدمى، الضابط

السيد ياسين – الفائز بالتقديرية فى العلوم الاجتماعية– واحد من كبار المفكرين الليبراليين فى مصر، وهو كذلك اسم بارز من أسماء علماء اجتماع الثقافة والمعرفة والأدب. ترأس لسنوات عديدة مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، وهو الآن مستشار به.

وكان كتابه «علم اجتماع الأدب» الذى صدر عام ١٩٧٠ كتابا رائدا فى ذلك الوقت، حين لم تكن دراسات سوسيولوجيا الثقافة والأدب قد عرفت بصورة واسعة فى بيئتنا العربية.

«التراث وتحديات العصر فى الوطن العربي: الأصالة والمعاصرة» عنوان مجلد ضخم يضم بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التى نظمها مركز دراسات الوحدة العربية (١٩٨٥)، أشرف على تحريره السيد ياسين، ليوضح فى مقدمته أن قضية التراث وموقفنا نحن المعاصرين منه هى قضية القضايا، إذ تكتسب أهميتها القصوى من كونها تعبر عن حركة مزدوجة فى المجتمع العربى المعاصر: حركة فكرية نشطة تدور بين المثقفين والكتاب على اتساع الوطن العربى، ويحتدم فيها الخلاف إلى حد العنف اللفظى الشديد أحيانا، وتدور حول قضية العودة إلى



الجذور، وإعادة تعريف الهوية، على اختلاف واسع فى المنهج والاتجاه.

وحركة جماهيرية تتسم بالديناميكية والاتساع والشمول، تتسم بالميل إلى العودة للتراث. وهذه العودة تتخذ أشكالا ثقافية وسياسية شتى، وليست عودة المرأة العربية إلى الحجاب إلا الإشارة الرمزية لهذه الحركة. أما التوجه الحقيقى لهذه الحركة الجماهيرية فهو الدعوة السياسية النشطة إلى تغيير النظم السياسية العربية "الوضعية" وتطبيق الحكم الإسلامى.

وفى تعليقه على دراسة محمد عابد الجابرى: «إشكالية الأصالة والمعاصرة: صراع طبقى أم مشكل ثقافى؟»، أوضح سيد ياسين أن اعتبار إشكالية الأصالة والمعاصرة إشكالية فكرية ثقافية محضا هو تفكير مثالى بالمعنى الفلسفى للمثالية. فهو يعلى من الأفكار على حساب الواقع بكل ما يمور به من تفاعلات وصراعات. وكأن هناك مشكلات يمكن أن تتفاعل مع بعضها البعض فى انعزال عن الواقع.

ومع ذلك فقد اقتراح ياسين أن ندرس الظواهر عبر عملية مثلثة الأبعاد: دراسة العلاقات بين الوقائع وبعضها البعض، دراسة العلاقات بين الوقائع والأفكار، دراسة العلاقات بين الأفكار وبعضها البعض.

ولعل هذه الشبكة المثلثة الأبعاد التى اقترحها سيد ياسين منذ سنوات هى النهج الأصوب الذى ينبغى علينا انتهاجه فى درس أية ظاهرة. والاقتصار على أى بعد من الأبعاد الثلاثة سينجم عنه إدراك ناقص وضال.

كيف تعاملت السلطة فى المجتمع العربى مع إشكالية الأصالة والمعاصرة؟

يجيب سيد ياسين بأنه- من الناحية التاريخية- حاولت بعض السلطات الليبرالية أن تجابه الإشكالية برفع شعار العلمانية والوحدة الوطنية. وهناك سلطات تقليدية أخفت وراء تطبيق النظام الإسلامى الانفراد العائلى بالسلطة وممارسات الاستغلال الاجتماعى. وثمة، أخيرا، السلطة الاشتراكية التى رفعت شعار العلمانية مع محاولة للتقريب بين أهداف الاشتراكية والإسلام.

فماذا عن موقف السلطة فى الوقت الراهن، خصوصا بعد تصاعد المد الإسلامى فى الوطن العربى؟

يجيب المفكر فى نقاط حادة محددة:

* هناك محاولة من جانب السلطة فى بعض البلاد العربية لرشوة الجماهير من خلال النص على أن الشريعة الإسلامية هى المصدر الأساسى للتشريع، والدعوة إلى تقنين الشريعة الإسلامية. وهذه السلطة (والمثل البارز لها مصر) مترددة فى التطبيق فى الوقت نفسه.

* تحولت السلطة فى بعض البلاد العربية الأخرى إلى اعتماد الإسلام كنظام للحكم لإخفاء الافتقار للشرعية، وشرعت فى تطبيق الحدود الإسلامية فى مناخ يسوده انعدام العدالة الاجتماعية والديمقراطية، ومن خلال الإرهاب العام الذى يمارس على المجتمع

ككل (والمثل البارز لذلك هو السودان).

* محاولة السلطة فى بلاد عربية تطويق التيار الإسلامى الصاعد باستخدام وسائل بوليسية وأمنية، فى سياق تفتقر فيه هذه النظم إلى الشرعية، وفى غياب لمشروع علمانى بديل يحقق إشباع حاجات الجماهير الأساسية.

كل ذلك إضافة إلى شيوع مناخ القهر بشكل عام، وضد المثقفين بشكل خاص، مما يؤدى إلى تعويق حرية التفكير وحرية الحوار والتنظيم بين ممثلى التيارات الفكرية المختلفة.

هكذا كانت تعاملات السلطة العربية مع قضية الأصالة والمعاصرة، كما رصدها سيد ياسين وهذا يعنى أنه لا توجد سلطة عربية واحدة عالجت إشكالية الأصالة والمعاصرة معالجة صحية سليمة. وهذه إحدى نذر الكارثة التى نعيش حاليا أولى حلقاتها السوداء.

مياه جرت فى النهر

نهضة مصر، المجتمع المصرى والجيش، الجدلية الاجتماعية، دراسات فى الثقافة الوطنية، ريح الشرق، الإبداع والمشروع الحضاري، الفكر العربى فى معركة النهضة، الجيش فى الحركة الوطنية، مدخل إلى الفلسفة، تغيير العالم.

هذه بعض عناوين كتب أنور عبد الملك ٧٥ سنة - الفائز بالتقديرية فى العلوم الاجتماعية- التى كتبها بالعربية. وله قدر مماثل من المؤلفات باللغة الفرنسية، حيث عاش فى فرنسا أكثر من خمسة وعشرين عاما.

«هذا كتاب يتصدى للإجابة على سؤال مركزى فى تحركنا العربى المعاصر، ألا وهو: كيف يمكن أن نقيم علاقة جذرية ، عضوية متصلة ، بين تحركنا الوطنى التحررى المتجه إلى الثورة الاجتماعية والهدف الاشتراكى من ناحية، وبين إقامة فلسفة تواكب هذا التحرك الذى فرض نفسه على العالم أجمع، تكون- على وجه التحديد- فلسفة النهضة الحضارية فى مصر والعالم العربى؟»

كان ذلك جزءا من مقدمة د. عبد الملك لكتابه «الفكر العربى فى معركة النهضة». أما بعض ملامح الإجابة على السؤال فتتضح لنا حينما يقرر المفكر أن الفكر الوطنى التقدمى ينطلق من نقطة بدء، هي: إدارك أن الإطار الوطنى هو وحده الإطار الذى تندرج فى قلبه عملية التفاعل الاجتماعى والصراع الفكري والسياسى من أجل التقدم.

على هذا الأساس العريض فلابد لنا من إيجاد صيغة لتجميع وتعبئة وتكتيل كافة القوى الوطنية، أي- ما دمنا فى مجال الفكر- جميع المدارس الفكرية الأصيلة فى حركتنا الوطنية وتاريخنا القومى فى وحدة لا تنفصم ، ولكنها وحدة بين اتجاهات مختلفة، متباينة، تعتبر أن هذا الاختلاف وذلك التباين بينها لا يمثل التناقض الرئيسى، وإنما يمثل تناقضا ثانويا فى عصر يعتبر فيه التناقض الجوهرى هو ذلك الذى نراه قائما بين الامبريالية وحركة التحرر العربية، بين

الاستعمار الثقافي الغربي - أيا كان لونه الأيديولوجي- وبين مجموع التيارات الفكرية النابعة من تحرك مجتمعات عربية حول قطاعاتها الأكثر تقدما.

كانت هذه بعض ملامح رؤية أنور عبد الملك للنهضة العربية المنشودة، وقد صدرت عام ١٩٧٤، حينما ترجم بدر الدين عرودكي الكتاب، الذى ألفه صاحبه بالفرنسية قبل ذلك بسنوات، أي في منتصف أو أواخر الستينيات: في عز وهج مشروع النهضة العربية والحلم القومي وحركة التحرر العربية.

وقد جرت مياه كثيرة في أنهار كثيرة. فهل مازال "الخطاب" صحيحا، والإجابة هي نفسها؟

هذا ما لانستطيع القطع به، وهو ما سوف تجليه لنا مسار حركتنا العربية القادمة.

أنور عبد الملك نفسه أدرك تقلب الحال وانقلاب الدنيا، ولذا نجد لهجة خطابه قد تغيرت، فها هو في كتاب أخير له هو «الإبداع والمشروع الحضاري» -١٩٩١- يطرح تساؤلا جديدا: «هل من سبيل إلى الحفاظ على مساحة من حرية القرار، لتحديد مسار يتفق وآمال الأجيال المتشابكة التي صاغت النهضة - نهضة مصر في قلب العالم العربي- رغم الانكسار والتردي، وتصاعد الهيمنة من المركز المتقدم على شعب العالم المحيط؟

في هذه اللحظة التاريخية تحديدا- يقول عبد الملك - يصبح لزاما علينا أن نعود إلى الأركان الراسخة، عبر الأجيال ، نحدد إطار إمكانات إحياء اقوى الكامنة من أجل إبداع المفاهيم والرؤى الجديدة القادرة على التعامل مع عالمنا المتغير، وتمكيننا من الإسهام الفعال في صياغة العالم الجديد.

* * *

رأيت د. أنور عبد الملك، لأول مرة، في الندوة الأسبوعية التي كان د. عبد المنعم تليمة يعقدها في بيته. كنا في أوائل السبعينيات. كان منظره مهيبا جميلا، جليلا. شعر أبيض مرجل، ووجه باسم بشوش : على طريقة محمد مندور أو يوسف وهبي أو حسين رياض. ألقى في ذلك المساء محاضرة كانت بمثابة خلاصة فكرة في ذلك الحين:

فكرة الجبهة الوطنية الديمقراطية بين التيارات والرؤى والأحزاب، تشكيل سياسي جامع شبيه بالاتحاد الاشتراكي العربي أو بحزب المؤتمرالهندي، مسار النهضة من محمد على إلى عبد الناصر. والدور الوطني الذي يمكن أن تلعبه الجيوش الوطنية كبرجوازية عسكرية صغيرة في تطور دول العالم الثالث والدور المركزي للدولة المركزية.

وأغلب الظن أن الزمن قد خيب أمل المفكر الكبير في عديد من رؤاه وأشواقه، وعلى وجه الخصوص مسألة الدور الوطني للجيوش الوطنية في إقامة أنظمة حكم وطنية. فها هي تجربة مجتمعاتنا العربية مع الجيوش : عسكرتاريا متحكمة، استبدت بشعوبها وأفقدتها استقلالها وهويتها وأرضها واقتصادها. وبدلا من مقاومة الامبريالية الغربية وحدها- كما تمنى

عبد الملك- صارت الشعوب العربية مطالبة بمقاومة امبريالية الغرب وامبريالية العسكر المحليين، على السواء.

من هنا، نفهم لماذا يتحدث د. عبد الملك ، حاليا عن «بدايات للتساؤل والمراجعة النقدية، والسعي المتصل إلى إبداع الفكر الجديد، والبدائل الممكنة، بعيدا عن الجمود الفكرى والقناعات المغلقة».

تشجيع بعد السبعين

أما فوز أحمد حمروش بجائزة الدولة التشجيعية، لا التقديرية، فهو عجيبة الجوائز هذه السنة.

وهل يحتاج أحمد حمروش منا إلى تعريف؟

الرجل صاحب الخمسة وسبعين عاما. أحد كبار الضباط الأحرار، أى أحد كبار الصف الثانى من صانعى ثورة يوليو ١٩٥٢. رفيق عبد الناصر وخالد محيى الدين وثروت عكاشة وعبد الحكيم عامر وعبد اللطيف البغدادي. إحدى همزات الوصل بين تنظيم الضباط الأحرار قبل الثورة ومجلس قيادة الثورة بعدقيامهاوبين تنظيمات الشيوعيين، نظرا لنزوعه اليسارى. ورئيس هيئة المسرح فى الستينيات. ثم هو المؤرخ الأكبر لثورة يوليو، عبر السفر الضخم ذى الأجزاء الستة: تاريخ ثورة يوليو ١٩٥٢. وهو العمل الشامل الجامع الذى لم ينجز مؤرخ متخصص مثيلا له فى دقة التحرى وشمول الاستقصاء وحيادية النظرة.

الرجل- رئيس اللجنة المصرية للتضامن حاليا- الذى بدا متهالكا ومتماسكا بسنواته التى بلغت ثلاثة أرباع القرن، حينما كنا نصافحه على مدخل جامع عمر مكرم بميدان التحرير- منذ ثلاثة شهور- معزين إياه فى وفاة ابنه، صديقنا ورفيقنا وابن جيلنا: د. علاء حمروش.

هذا الرجل المؤسس: "تشجعه"الدولة بجائزتها الصغيرة "التشجيعية"، بدلا من تكرمه خير تكريم!

«كم ذا بمصر من المضحكات»!

هكذا تكلم غالى شكرى

"إلى خالد محيى الدين: رمز التواصل من عرابى إلى عبد الناصر، إلى الغد العربى لمصر الاشتراكية".

بهذه الكلمات أهدى د. غالى شكرى كتابه "النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث"، والصادر عن دار الطليعة ببيروت ١٩٧٨، والذى كان أطروحته للدكتوراه من باريس قبل ذلك بعامين بعنوان أصلى هو "النهضة والسقوط فى الفكر العربى الحديث: دراسة نقدية مقارنة بين عصرى محمد على وجمال عبد الناصر".

ولعل غالى شكري، بهذا الإهداء الجميل، أراد أن يؤكد الطابع اليسارى لتوجهه الفكرى من ناحية ، وأن يزجى التحية لعودة خالد محيى الدين إلى الحياة السياسية بإنشائه حزب

التجمع الوطنى التقدمى فى تلك الفترة، من ناحية ثانية. وأن يربط بين النهضة (وربما السقوط كذلك) وبين فكر اليسار العربى!

مهما يكن من أمر، فإن الإهداء نفسه بما يحمله من دلالات ينطوى على إشارة إلى مضمون الأطروحة كلها: فالربط بين أحمد عرابى وعبد الناصر ومحيى الدين يحيل إلى خط أساسى عند كثير من الكتاب والمفكرين والمنظرين العرب. ينهض هذا الخط الأساسى على الثقة بالدور الوطنى للجيش فى دول العالم الثالث، وعلى النزع الوطنى عند ضباط البرجوازية الصغيرة. كما ينهض على التعويل الكامل على ما سمى "رأسمالية الدولة" كبديل، مناسب فى دول الشرق العربى. يتوسط التطرفين المرفوضين من قبل أوضاعنا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية:

تطرف رأسمالية الرأسماليين الأفراد فى النظام الرأسمالى الغربى من ناحية، وتطرف الملكية العامة لوسائل الإنتاج فى النظام الاشتراكى من ناحية ثانية.

ولعل غالى شكرى - فى تبنيه لهذا الخيط الأساسى من خيوط فكر النهضة العربية الحديثة - كان واحداً من التلامذة المخلصين لأستاذه د. أنور عبد الملك، صاحب الجهد الأكبر فى نسج هذا الخيط من خيوط فكر النهضة.

ومن المصادفات اللطيفة، أن يحصل كل من الأستاذ والتلميذ - فى وقت واحد معاً هذا العام - على جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية.

* * *

يوضح غالى شكرى أن أطروحته هى مجرد "محاولة منهجية" لتأسيس سوسيولوجيا للمعرفة العربية، تتخذ من ظاهرة النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث "مادة" لها، لأنها الظاهرة - المحور، فى توجهات الثقافة العربية المعاصرة، ولأنها "بوصلة" التقدم والتخلف فى المجتمع العربى المعاصر. وعلى ذلك، فنظراً لأن فكر النهضة والسقوط هو تشكيل بنيوى فى هيكل المجتمع، فقد كان التداخل بين الثقافة وغيرها من أبنية هذا المجتمع محتوماً. كما أن استيضاح عناصر الهيكل الاجتماعى لمصر الحديثة منذ محمد على إلى جمال عبد الناصر من المواد الضرورية لرؤية المصادر والأصول التى تنبع منها النهضة والمصبات التى يؤول إليها السقوط، فالحوار الاجتماعى للثقافة يشكل مسيرة التاريخ - بمتابعة قوى الإنتاج وأنماطه ووسائله وقيمه - كما أن الحوار بين الشرق والغرب فى مصر، بتجلياته العسكرية والاقتصادية والسياسية والفكرية، يشكل - سلباً وإيجاباً - مسيرة الحضارة . أى أن "الداخل" غير المعزول عن "الخارج" هو عنوان التحليل، كالعلاقة الجدلية بين التراث والعصر، وبين الماضى والحاضر، وبين الأصالة والتجديد.

* * *

لقى حصول د. غالى شكرى على جائزة الدولة التقديرية ارتياحاً شديداً فى الأوساط الثقافية المصرية والعربية.



ويرجع هذا الارتياح إلى شعور الجميع بأن جائزة التقدير قد جاءت فى وقتها بالضبط، ليس لأن د. غالى شكرى يرقد فى سريره منذ نحو ثلاثة أعوام بعد أن باغتته هجمة المرض، وهو بذلك أحوج ما يكون إلى أن يحس بأن أهله وناسه ومجتمعه ودولته معه، يقدرون جهده ويبعثون له بالسلام، ويتمنون له الشفاء ليستأنف مسيرته فى خدمة الوطن والثقافة والتقدم.

ليس من أجل ذلك - فقط - نقول إن الجائزة جاءته فى وقتها ، بل نقول ذلك - أساساـ لأنه الآن فى الستين من عمره، وهو أكثر الأعمار ملاءمة للحصول على التقدير والعرفان، وليس بعد ذلك كما يحدث غالباً. كما أن هذه الأعوام الستين تحمل بين أيامها إنتاجاً ثرياً يصل إلى حوال ستين كتاباً، بمعدل كتاب واحد كل سنة. وهى نسبة فى غزارة الإنتاج ووفرته ربما لم يتفوق عليها فى حياتنا الثقافية العربية - فيما أعلم - سوى كاتبين اثنين، هما أنيس منصور (نحو مائتى كتاب) وعبد الرحمن بدوى (نحو مائة وخمسين كتاباً)!

والحق أن قارئ كتب غالى شكرى لابد أن يلاحظ أن "آلية" النهضة والسقوط فى الفكر (والمجتمع) العربى الحديث هى الحركة البندولية التى تشغله فى رصده لتطورات الفكر والمجتمع على السواء.

فى هذا الضوء فإنه يرى أن العالم العربى الحديث لم يعرف، العلمانية قط كجزء من مشروع حضارى أشمل، وإنما عرفها حينا كثقافة عقلانية تنويرية أو كمجموعة من القوانين المنقولة عن الغرب.

ما سبب ذلك؟

يجيب غالى شكري، فى كتابه "أقنعة الإرهاب" بأن النشأة الاجتماعية الثقافية للشرائح المتوسطة من البرجوازية المصرية لم تعثر على الصيغة العلمانية المناسبة لتطورها، وتطور المجتمع بشكل عام.

كانت هذه البرجوازية قد نشأت فى الأصل هجيناً، ولم يحدث أن كانت طبقة مستقلة، فقد اتجهت قطاعات من كبار ملاك الأرض إلى التجارة والصناعات الخفيفة والبنية البيروقراطية للدولة بمعونة الاحتكارات الأجنبية التى كان يهمها تجديث المستعمرات. وهكذا ولدت برجوازيتنا المحلية مسخاً مشوهاً، لم تعرف القوام الاجتماعى الذى يتبلور من المصالح الجديدة المستقلة ومن الكشوف العملية والفتوحات الفكرية والاختراعات التى تلبى احتياجات قوى الإنتاج الجديدة. ولذلك لم تصطدم الرؤى الفكرية لبرجوازيتنا بأية مؤسسات دينية أو غير دينية قائمة. وإنما لجأت إلى "التوفيق" بين نقيضين، تحتاج لأولهما عملياً وهو التكنولوجيا الغربية، وتحتاج من الثانى أن يبرر الأول ويمنحه الشرعية، وهو الإسلام.

* * *

تترتب على هذا النشوء الهجينى للعلمانية نتيجة أليمة: وهى أن الإرهاب يصبح ذا أكثر من وجه ، ويصدر عن أكثر من منبع.

وعليه ، فليس من شك فى أن العرب

جميعاً لديهم رصيد ضخم من الإرهاب، سواء كانوا فى الحكم أو فى المعارضة. إن أسماء شهدى عطية الشافعى والشفيع وعبد الخالق محجوب والمهدى بن بركة وصالح بن يوسف ويوسف سليمان ليسوا أكثر من رموز لبحر الدم الذى استباحه وأهدره الحكم العربى. وإذا أضفنا حسين مروة وحسن حمدان وكمال جنبلاط وحسن خالد ورشيد كرامى وصبحى الصالح وناصر السعيد وفرج فودة، فإننا نكون قد ذكرنا بعضاً من رموز الدم الذى سفكته المعارضة.

ويؤكد د. شكرى أن هذا الرصيد من الفاشية والعنصرية والطائفية لا يعيش خارج الذاكرة الفاعلة والمفعول بها، إنه التجسيد الحى لأقنعة الإرهاب المضادة لإعمال العقل.

هذه الأقنعة هى مجموعة مترابطة من البنى الاقتصادية، الاجتماعية السياسية، والبني الذهنية وآليات الفكر، ومعايير السلوك، إن الدولة المستعمرة (بفتح الميم) التى استقالت شكلياً، قد حملت فى تكوينها القاعدي، كما فى نخبتها، كافة عناصر الإرهاب الاستعمارى وقد أضيفت إليه تراكمات الحكم الأقلوى (الزعيم، شيخ القبيلة، رئيس الطائفة) والبنية الهرمية الطاغية على أية نتوءات مؤسسية أو فردية. قيادة واحدية على صعيد الشخص وصنع القرار، ودمج للسلطات فى السلطة الأقوى: الجيش والشرطة والمخابرات،أى البنية العسكرية والسلطة الدينية ينتظمهما المجتمع الاستهلاكى المتخلف فى علاقات الإنتاج.

* * *

أما أخطر نتائج هذه النشأة الهجينية للفكر العلمانى العربى الحديث، فهو بروز عشوائية النظام الاجتماعي والسياسى والثقافي.

ويرى غالى شكرى أن هذه العشوائية لها ثقافتها الملونة بمختلف الأزياء: بدءاً من النفط وانتهاء بالاستراتيجيات الأجنبية. وهل هناك .. أكثر عشوائية من أنماط السلوك وأساليب الحياة التى فرضت على المصريين خليطاً عشوائياً من منظومات القيم العثمانية والبدوية والأوربية.

وقد لعب النفط والاستراتيجيات الأجنبية بأنواعها الإقليمية والدولية دوراً نشيطاً فى إعادة تشكيل المجتمع المصرى وإعادة ترتيب أوراقه الثقافية حتى يتسق الدور مع إعادة رسم خريطة المنطقة فى سياق الصورة الجديدة المراد تثبيتها لخرائط العالم الموشك على الولادة بعد الانهيار السوفيتى وحرب الخليج والتفتت اليوغوسلافى والصومالى واليمنى.

هي، إذن - كما يقول شكرى فى كتابه : ثقافة النظام العشوائى - حالة سيولة دموية عرقية وطائفية وجغرافية وأيديولوجية لم يسبق لها مثيل، وكان لنا منها نصيب لأسباب تخصنا وأخرى تخص غيرنا. وهى متغيرات تجرف الثوابت أحياناً بدءاً من الأرض والإنسان وانتهاء بالأفكار والقيم.

هكذا بدت الثوابت الوطنية وكأنها

فى مهب الرياح والعواصف التى تنذر بالخطر، وغدت الهوية الوطنية ذاتها موضعاً للأخذ والرد والضغط على أوتار بالغة الحساسية. كان الظن أن بعض الأفكار والقيم، وبالرغم من الانتكاسات كلها ، قد غدت من البديهيات كإقامة الدولة المدنية والمجتمع المدنى وحق المواطنة وحقوق الإنسان وبقية الحريات الديمقراطية. ولكنها فى السنوات الأخيرة لم تعد من المسلمات التى ينعقد حولها الإجماع أو يكتب بها العقد الاجتماعى.

* * *

أنت جميل يا غالى شكرى.

وأنت خبرت آليات السقوط والنهضة فى الفكر العربي. وقد أسقطتك - مؤقتاً - هجمة المرض. والآن حان وقت النهوض.

فانهض

التعديل التام أو الإلغاء الزؤام

بإعلان جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية لهذا العام ١٩٩٦/١٩٩٧، رفرفت فى سماء الحياة الثقافية المصرية، علامات استفهام كثيرة، وبات من الضرورى أن نقف وقفة متأملة مع هذه الجوائز - دورها، طبيعتها ، دلالتها خاصة أن ثلاثين سنة قد مرت على إنشائها عام ١٩٥٨.

الأصل فى فكرة الجائزة - حينما أنشأتها وزارة الثقافة والإرشاد القومى سنة ١٩٥٨ - هو أن نكرم ونقدر أصحاب الجهود البارزة فى المجالات الأدبية والفكرية والعلمية والفنية المختلفة. وأن نشجع الكفاءات البازغة التى تعد بمساهمة مرموقة فى المجالات المختلفة نفسها.

ونظام الجائزة التقديرية يختلف عن نظام الجائزة التشجيعية، حيث فى حالة الجائزة التقديرية ينبغى على الهيئات والمؤسسات العلمية أو الجامعية أو الفكرية أن ترشح اسم العلامة البارزة التى ترى أنها أهل للتقدير والتكريم.

أما فى حالة الجائزة التشجيعية فعلى الراغبين فيها أن يتقدموا بترشيح أنفسهم بأنفسهم ، مع تقديم النموذج الإبداعى الذى يرون أنه أهل للتشجيع.

وبالطبع فإن القيمة المالية تختلف من التقديرية إلى التشجيعية: وهى حالياً خمسة آلاف جنيه مصرى للتقديرية، وألف واحد للتشجيعية.

وهنا أولى غرائب الجائزة: فنحن نسمع أن إنتاج الأفلام السينمائية صار يدعم من قبل المؤسسات الرسمية التى تنظم مهرجانات السينما (مثل صندوق التنمية ووزارة الثقافة وغير ذلك) بما يزيد عن مائة ألف جنيه، فضلاً عن المبالغ المماثلة أو القريبة من ذلك لجوائز أحسن ممثل وأحسن مخرج وخلافه.

بينما يصل هوان شأن المفكر أو العالم -فى تقدير الدولة - إلى أن تكون جائزته خمسة آلاف جنيه،

نظير عمر كامل من الإبداع الفكرى أو العلمى أو الفنى أفناه المفكر أو العالم فى الإنتاج والإبداع وخدمة الوطن.

أقرب الأمثلة التى تجسد المفارقة هو ما حدث مؤخراً: فمنذ شهر تقريبا فاز فيلم "القبطان" للمخرج سيد سعيد بجائزة أحسن إنتاج وقدرها مائة ألف جنيه ومنذ أيام قليلة حصل د. أنور عبد الملك على جائزة الدولة التقديرية وقدرها خمسة آلاف جنيه!

لا نعترض هنا على جائزة إنتاج الفيلم فهى مناسبة، وربما كانت ضئيلة بالنسبة لتكاليف إنتاج أى فيلم، كما أن فيلم "القبطان" فيلم مميز جدير بكل تكريم ومعاونة.

إنما الاعتراض ينصب، فقط، على هزال قيمة الجائزة التقديرية ، إذا قيست بقيمة الجوائز فى المجالات الأخري، وإذا قيست بجهد العمر كله عند الفائز بها.

* * *

وبعيداً عن المعنى المادى للجائزة ، فهناك المعنى الأدبى التقديرى فى الجائزة ، وهو المعنى الأساسى فيها ، الذى يجعل القيمة المالية مجرد رمز ثانوى بجانب معنى تقدير الدولة والمجتمع لمساهمة الجهود البارزة فى تطور الوطن ، وما ينطوى عليه ذلك من اعتراف المجتمع والدولة بفضل الفائز على تقدم مجاله الفنى أو العلمى أو الفكرى.

وقد تحقق هذا الغرض - التقدير أو التشجيع - فى حالات عديدة فى السنوات التى تلت إنشاء الجائزة وفى بعض السنوات الأخيرة: ففاز بالتقديرية أعلام جديرون بكل تكريم، مثل طه حسين ونجيب محفوظ وأم كلثوم وحسن فتحى وحكمت أبو زيد وسيف وانلى وزكى نجيب محمود ويوسف شاهين وغيرهم.

وفاز بالتشجيعية مبدعون جديرون بكل تشجيع ، مثل بهاء طاهر وعبد الحكيم قاسم ومحمود بقشيش وحسن طلب وعفيفى مطر وفرغلى عبد الحفيظ وغيرهم.

لكن العشرين عاماً الأخيرة شهدت العديد من المفارقات والغرائب التى تثير الغبار على موضوعية معايير لجان منح الجائزة ، التقديرية والتشجيعية على السواء، وهى اللجان التى تتشكل من المجلس الأعلى للثقافة!

فقد تأخرت الجائزة فى حالات كثيرة حتى أنها أتت لبعض الفائزين بها وهم على فراش مرض الموت ، وكأنها تحية وداع. حدث هذا مع لويس عوض ويوسف إدريس ولطيفة الزيات وغيرهم.

والجائزة، بهذا التأخر ، تفقد هدفاً (مبدئياً) من أهدافها الرئيسية: وهو أن يشعر الفائز بها أن بلده تحييه على ما قدمه لها من جهود من أجل نهضتها وسعادتها . فإذا جاءت الجائزة للفائز وهو يحتضر لن يتسنى له أن يتذوق ذلك الشعور بأن مواطنيه ممتنون له عارفون لفضله. بل لعله لن يدرى - فى غيبوبة الموت أو احتضاره - أنه حصل على الجائزة التقديرية.

وهنا تتحول الجائزة من كونها تحية عرفان إلى كونها نكتة غير لبقة، فى لحظة غير لائقة فتثير التهكم والمرارة

والحسرة، أكثر ما تثير الفرح والبهجة وامتلاء النفس.

ومن ناحية أخرى فإن الجائزة التقديرية قد منحت لأدباء يعد جهدهم الإبداعى متوسط القيمة غير جدير بالتقدير: مثل ثروت أباظة ومصطفى محمود، اللذين حصلا عليها فى الأدب، فى حين أن اسميهما كروائيين لا يذكران كأسماء رئيسية عندما يؤرخ مؤرخو الأدب تطوراته أو أجياله أو مسيرته.

* * *

وتعطينا جوائز هذا العام أكثر من قرينة على عجائب هذه الجوائز:

من هذه العجائب أن يحصل عليها فاروق شوشة فى الشعر، بينما لا يحصل عليها الشاعر الكبير، أحمد عبد المعطى حجازى، الذى يستحقها منذ سنوات، فهو واحد من رائدين – مع صلاح عبد الصبور – قادا حركة الشعر الحر فى مصر، وساهما فى التحولات الشعرية العربية. وهى مساهمة لا تنطبق على شوشة من الناحية الشعرية، مع احترامنا لدوره الثقافى واللغوى.

ومن هذه العجائب، حصول أحمد حمروش على الجائزة التشجيعية فى التاريخ، وهو الرجل الذى وصل الخامسة والسبعين، ثم إنه الرجل الذى يستحق التقديرية (وتكون متأخرة) لجهده الثقافى طوال الخمسينيات والستينيات، ولعمله الضخم فى تأريخ ثورة يوليو، طوال الثمانينات والتسعينيات، ولعمله الدائب فى حقوق الإنسان العربي، طوال العقدين الأخيرين.

ومن هذه العجائب أن تمنح الجائزة التشجيعية فى الرواية لأديب لم يسمع أحد باسمه أو بأعماله الروائية. وأن تحجب فى مجال الشعر عن أى أحد.

وقد يرد البعض على هذه العجائب بأن لوائح منح الجائزة تقضى بأن تمنح التقديرية لمن ترشحه هيئة أو مؤسسة فكرية أو علمية أو فنية من الهيئات التى لها حق الترشيح.

وتعليقنا هنا أن هناك مؤسسات عديدة ترشح حجازى كل عام.

وحتى لو لم ترشحه هيئة من الهيئات، أليس من حق، بل من واجب، لجان الحكم فى الجائزة أن تختار هى شخصية كبيرة تستحق التقدير فى مجالها، إذا لم ترشح هذه الشخصية هيئة من الهيئات، وإذا كانت الأسماء المطروحة أمام اللجنة ممن رشحتهم الهيئات الأخرى أقل من تلك الشخصية المختارة من حيث المساهمة المرموقة.

وفى كل حال، ينبغى أن تتسع دائرة الهيئات التى لها حق الترشيح للجائزة، بدلاً من اقتصارها على الهيئات الأكاديمية الضيقة.

أليس من الغرائب – فى هذا الصدد – أن اتحاد الأدباء – مثلاً - لايدخل ضمن هذه الهيئات التى لها حق ترشيح الأدباء الذين يرى الاتحاد أحقيتهم فى الفوز بجائزة الدولة التقديرية أو التشجيعية؟

أليس من عار هذه اللوائح لهذه الجوائز. أن د. عبد الرحمن بدوى لم يحصل على التقديرية حتى الآن، وقد

بلغ الثمانين، وقدم للمكتبة العربية مائة وخمسين كتاباً من أهم ما تحويه المكتبة العربية؟

مهما تكن التبريرات، من مثل أن هيئة لم ترشح بدوى ، أو من مثل أنه يرفض الجوائز والتكريم لأنه منعزل عازف منطو، فإن عدم حصول بدوى على الجائزة التقديرية حتى الآن، بينما حصل عليها - أحياناً - من هب ودب، يجرح مصداقية الجائزة ويخدش نزاهتها، ويشكك فى أنها تحولت فى بعض الأحيان إلى اتفاقات مجاملة أو مصلحة.

وقل مثل ذلك فى محمود أمين العالم ومحمد حسنين هيكل والنحات محمد هجرس ود. أحمد أبو زيد).

* * *

وبالمثل يمكن التعليق على حجب الجائزة فى مجال الشعر ، إن أسوأ ما فى هذا الحجب أنه يعطى إيحاء بأن مصر كانت فى العام الماضى والحالى خالية من الشعر الجديد بالتشجيع والتحية. وهذا غير صحيح كلية.

وإذا كان الشعر المعروض على اللجنة لا يرقى إلى المستوى المطلوب، فقد كان بإمكان لجنة الحكم أن تختار بنفسها ديواناً جيداً جديداً وتمنحه الجائزة، مثلما فعلت فى أحد الأعوام، حينما كان الشعراء المتقدمون لا يرقون إلى الجائزة، فاختارت محمد عفيفى مطر للحصول عليها.

وأنا أستطيع أن أذكر للجنة التحكيم اسم أكثر من ديوان ممتاز يستحق الجائزة التشجيعية.

فهناك ديوان محمد صالح :"صيد الفراشات"، وهناك ديوان فاطمة قنديل "صمت قطنة مبتلة: وهناك ديوان إيمان مرسال "ممر معتم يصلح لتعلم الرقص"، وهناك ديوان عماد أبو صالح "كلب ينبح ليقتل الوقت"، وهناك ديوان كريم عبد السلام "بين رجفة وأخرى" وهناك ديوان إبراهيم داود "الشتاء القادم".

وفيما عدا محمد صالح، فإن بقية هؤلاء الذين أشير إليهم هم من الشباب الطالع الذى يليق أن نشجعه، من ناحية عمره أو من ناحية بدايات الإنتاج الشعرى المميز عنده.

ولكن هل صحيح أن الإنتاج الشعرى الذى كان معروضاً على اللجنة لم يكن يرقى كله إلى مستوى الحصول على جائزة التشجيع؟

أجزم بأن ذلك غير صحيح، فأنا أعلم، مثلا أن ديوان ماجد يوسف، شاعر العامية المميز: "الخروج من الدوائر المثلثة"، كان من بين الدواوين المتقدمة. وهو ديوان عالى القيمة الفنية والفكرية. غير أنه لم يحظ بعطف خبراء لجنة الحكم.

وهنا تظهر لنا مثلبة جديدة فى طبيعة هذه الجوائز ولوائحها ونتائجها : إذ يبدو أن شعر "العامية" خارج عن شرائع اللوائح فى هذه الجوائز التقديرية والتشجيعية سواء.

وهكذا فإن شعر العامية - عند فقهاء اللجان بالمجلس الأعلى للثقافة - هو نوع أدبى من "الدرجة الثالثة" لا يستحق المواطنة الكاملة فى عالم الشعر.

وبذلك نصل إلى نتيجة مزلزلة ،

وهى حذف بيرم التونسى وفؤاد حداد وصلاح جاهين وسيد حجاب وعبد الرحمن الأبنودى من قائمة "الأهلية" الكاملة فى تاريخنا الحديث. وهى نتيجة - كما نرى - مدمرة. علما بأن أحداً من حداد أو جاهين أو حجاب أو الأبنودى لم يفز بجائزة الدولة التقديرية، على الرغم من أن جهد كل واحد منهم فى صياغة وجداننا الحديث هو أضعاف أضعاف ما قدمه محمد التهامى أو فاروق شوشة أو مصطفى محمود أو ثروت أباظة! مع الاحترام الشخصى للجميع.

ويزداد عجبنا حينما نعرف أن هناك لجنة مستقلة من لجان المجلس الأعلى للثقافة اسمها "لجنة الفنون الشعبية"، وحينما نعرف أن لجنة "الشعر" بالمجلس تضم فى عضويتها الشاعر الكبير عبد الرحمن الأبنودي، وحينما نعرف أن د. جابر عصفور - أمين المجلس - صرح أكثر من مرة أن "نفى شعر العامية" عن الحياة، لن يستمر، وأن لوائح الاستعلاء عليه ستتعدل.

* * *

كل ما تقدم لا ينبغى أن يمنعنا من أن نثمن بعض نتائج هذا العام فى جوائز الدولة: من ذلك حصول سيد ياسين (عالم اجتماع الثقافة) وأنور عبد الملك (المفكر الكبير) وغالى شكرى (الناقد المعروف، شفاه الله من مرضه الراهن) ومنير كنعان (الفنان التشكيلى الكبير) على التقديرية. ومنها حصول راجح داود (الموسيقى) وعادل منير (المونتاج) على التشجيعية.

* * *

نخلص مما سبق إلى أن نظام جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية - بعد مرور ثلاثين عاما على إنشائها - أصبح أمام طريقين عليه أن يختار أحدهما:

فإما أن يحدث لهذا النظام تعديل جذري، فى اللوائح وفى طرق الاختيار والتحكيم وفى القيمة المادية، وفى طبيعة الجوائز وهدفها وتوقيتها.

وإما أن تلغى هذه الجوائز كلية، لأنها - بدون هذه التعديلات الجذرية المطلوبة - ستكون قد فقدت مصداقيتها ونزاهتها ومعناها. وستكون - كما هى الحال فى أغلب السنوات - المسرحية الهزلية لكل عام.



نقد

البناء الفنى فى:
لا أحد ينام فى الإسكندرية

أمجد ريان

(١)

يريد العمل الروائى أن ينظم فوضى العالم داخل تصور الكاتب الخاص الذى يرضيه، والروائى باحث عن الحقيقة، باحث صبور ملح عن عدالة نفتقدها وعن نوع من التواصل مع الآخرين ومع الكون، ورواية «لا أحد ينام فى الإسكندرية» تحمل هذه الأشواق وتمتلئ بالرغبة العارمة فى غزو العالم وفى غزو الحضارة الإنسانية كلها سياسيا وتاريخيا وحضاريا.

تريد أن تلتقط أسماء المشاهير فى كل زمان ومكان وتفلسف شهرتهم (هكذا دائما أسماء المشاهير من الأخيار والأشرار على السواء لنابليون سهولة اسم روبن هود وليهوذا سهولة يسوع وليزيد سهولة الحسين ولأم كلثوم وأسمهان سهولة ريا وسكينة!! الشهرة تسوى بين الجميع ومع تقدم الأزمان قد يصبح للأشرار مكانة الأولياء والقديسين - ص ٢٨١).

لقد طرحت الرواية طموحاتها بذكاء شديد، فقد تمكنت من التقاط روح المرحلة التى تعالجها فساعدتها طموحاتها فى أن تتبع بدقة طبيعة الشخصيات وسلوكياتهم وطبيعة تصورات الناس عن الحياة وعلاقاتهم ومواقفهم، ويمكننا أن نسترشد لتأكيد هذه القضية بتواجد العنصر اليهودى فى العمل، كان على الكاتب أن يكون محايدا فى نقل

طبيعة تواجد اليهود فى مصر فى المرحلة التاريخية التى عالجتها الرواية دون أن ينسحب على وجودهم أى معنى أيديولوجى تعارفنا عليه بعد دخول اليهود إلى فلسطين عام ١٩٤٨.

تريد الرواية أن تغزو العالم وتغزو العقل الإنسانى بكل نشاطاته الاجتماعية والفكرية والجمالية، وقد جسدت المقتطفات التى أوردها الكاتب فى بداية كل فصل طبيعة الرؤى الفكرية والفلسفية والجمالية التى أنتجها عقل العالم فى المرحلة التاريخية التى تتعرض لها الرواية لكتاب عرب وأوروبيين فلاسفة ومفكرين وأدباء ومتصوفة، لقد تجاور الحس الصوفى والجمالى الذى عبرت عنه هذه المقتطفات مع التركيب الواقعى لأحداث الرواية ليخلق المزيج بين الجانبين مناخا خاصا يشير بقوة إلى العقل الإنسانى فى هذه المرحلة، وإذا كانت هناك بعض المقتطفات قد تتجانس فى مضمونها مع مضمون الأصل الذى وردت فى مقدمته، فهذا ليس شرطا لأن الأهم هو التعبير عن هذا المستوى المجازى فى رؤية الكاتب. ففى مقدمة الفصل الحادى والعشرين يقدم الكاتب مقتطفا لطاغور يقول فيه: «ستدوم رحلتى كثيرا، وإن الطريق التى أمامى لطويلة. . لقد خرجت فوق عربتى عند تباشير الفجر وتابعت رحلتى عبر صحارى العالم - ص ٢٧٥). والمقطع يتجانس مع الفصل الذى جاء فى مقدمته لأنه الفصل الذى سيرحل فيه مجد الدين ودميان فى طريقهما إلى العلمين. ولكن الأهم - كما سبقت الإشارة - هو هذا القوس الجمالى والحدسى والصوفى الذى أطّر جميع فصول الرواية من خلال هذه المقتطفات الجمالية المنتقاة بعناية.

لقد تعمد الكاتب أن ينقلنا باستمرار من حركة السياسة العالمية أو الأخبار العسكرية الدولية إلى قلب الأحداث اليومية البسيطة فى مصر بحيث يكون الانتقال مباشرا دالا على حميمية العلاقة بين مصر والعالم فى هذا التوقيت، ولكى يعبر عن رؤيته الإنسانية الشاملة فى الوقت نفسه. ونستطيع أن نورد مجموعة من المقاطع يتضح من خلالها هذا الأسلوب، فقد جاء ديجول الزعيم الفرنسى إلى القاهرة (وزار معسكر القوة البولونية وأثنى على ما يبديه الأحرار فى مصر من تعاون، وعزفت الموسيقى النشيد الفرنسى والسلام الملكى البريطانى والسلام الملكى المصرى، ثم غادر الإسكندرية إلى القاهرة ومنها إلى لندن، وقل السكر فى الإسكندرية، وضج الناس بالشكوى، فأسرعت المحافظة بنقل شحنات كبيرة من الصعيد - ص ٢٦٩)، (نقل ملك اليونان وولى عهده ووزراؤه العاصمة إلى كريت وأرسل الملك إلى شعبه رسالة يطالبه فيها بأن يظل متماسكا غير منقسم على نفسه حرا طليقا، ودخلت القوات الألمانية إلى أثينا وانتحر شاب فى الإسكندرية من فوق فندق إيكاروس، كما ألقت فتاتان بنفسيهما أمام ترام الرمل فى شارع الإسكندر - ص ٢٧١) وهكذا.

لقد أشبعت هذه الرواية حس الكتابة عند مؤلفها لأنها أكثر أعماله قدرة على التعبير عن هذا التنوع وهذه العواطف الحارة التى تميزت بها شخصيات الرواية. لقد كان أبطال

روايته مفعمين بالمشاعر العاطفية الدافئة التي عبرت عن طفولة الكاتب نفسه وأحاسيسه المتفجرة تجاه العالم، ولنتأمل كيف كان مجد الدين يبكي دميان رفيق رحلته بعد أن مات تحت القذائف الحربية، وإلى أى قدر كان يحبه. ولنتأمل هذه العواطف العميقة المشتعلة التي تمتلكها زهرة لزوجها وجيرانها، حتى أنها عندما دخلت كاميليا خلفها إلى الحجرة كانت زهرة تمسك بنتها فتركتها واتجهت إلى الحلة التي على النار فكشفت غطاءها وأخرجت بالملعقة الكبيرة كبدة الدجاجة ووضعتها فى طبق صغير قدمته لكاميليا (ص ١٤٢) ثم تتوجه لها بالحديث الذى ينم عن هذا القدر من المشاعر الحساسة العطوفة.

- أنا خائفة عليك يا كاميليا.

- من ماذا ؟

- لا أعرف.. خائفة وخلاص.

ضحكت كاميليا وقالت وهى تترك الغرفة:

- لا تخافى.. عمر الشقى بقى - ص ١٤٣).

لذلك سيكون من الطبيعى أن يلوذ بها الآخرون ليجدوا عندها الحنان والطمأنينة وأولهم زوجها الشيخ مجد الدين:

- لماذا تأخرت هكذا يا مجد الدين؟

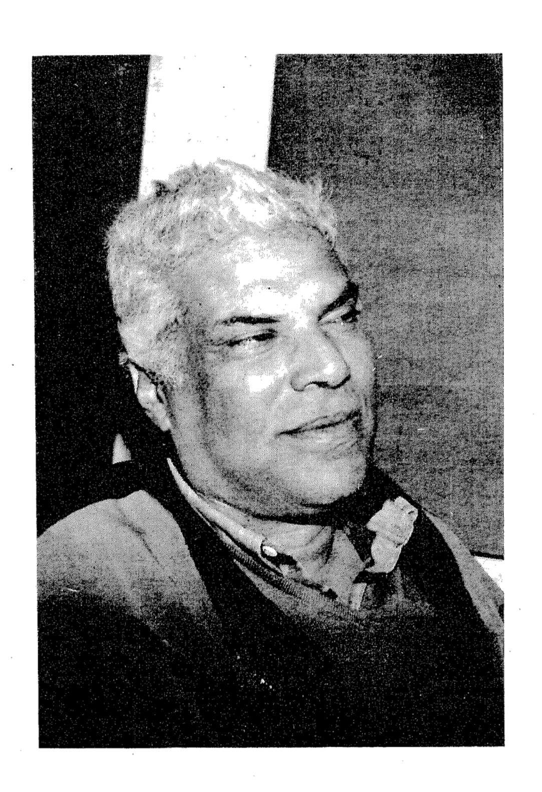
- غطينى يازهرة. شدى الجزمة من قدمى وغطينى. لا تتركى جزءا من جسمى إلا وتغطيه. - ص ٢٥٦).

وقبل أن تترك زهرة الإسكندرية عائدة إلى البلد، تركت ذكرى عاطفتها الجياشة وأوصت خيرا بكاميليا التى اكتشف أهلها قصة حبها المستحيل:

لم تستطع زهرة أن تمنع دموعها من الانحدار على وجنتيها ممتزجة بالكحل الأسود. وقالت وهى لا تقصد: «السلام أمانة لكاميليا لو شفتوها قريب.. ولو حتى شفتوها بعيد. والنبى ياست مريم ما تجرحوا البنت.. علشان خاطر سيدنا عيسى وستنا مريم كمان». وبينما قالت الست مريم: «جاضر يازهرة ما تقلقيش» جرت إيفون إلى الحجرة باكية. ونزلت زهرة مخلوعة القلب. لم تكن تدرى أنها أحبت جيرانها إلى هذا الحد - ص ٢٦٢).

لقد أعد الكاتب مشروعه الدرامى بحنكة، فالرواية تشبه مشروعا شعريا أو موسيقيا دقيقا يتلاعب فيه الكاتب بأدواته تلاعبا منظما، وهناك علاقة وطيدة بين عناصر الرواية والواقع الاجتماعى فى فترة مهمة فى تاريخنا القريب. لقد صنع الكاتب هارمونية بين العاطفة والعقل أو بين الحلم وحوادث الحياة اليومية لا ليعبر عن حبه وانتمائه فقط، بل يفضح طبيعة عالم مخيف تربص بالإنسان وهدده وجوديا قبل أن يهدد حاجاته الإنسانية ومتطلباته المشروعة.

لقد خدمت «الأحداث الرواية بعضها بشكل دقيق من خلال التكرار والانسجام والواقعية، وإذا كان الكاتب يريد أن يخدش قصة الحب بين رشدى وكاميليا أو يكسبها المزيد من الواقعية فى مجتمع لا يحتمل المثالية المحضة فجعل كاميليا ترى جثة طافية فى أثناء الرحلة الرومانسية للعشيقين، فقد تمت الحبكة الروائية بذكاء فلم تأت مشاهدة كاميليا للجثة مفاجئة، بل تعرفنا على جثث أخرى قبل هذا الموقف وبعده، جثث طافية كانت تحتجزها أعمدة الكبارى فوق ترعة المحمودية، فبدا



الحادث كما لو كان طبيعيا فى هذا التوقيت الذى شهد ازدياد معدل الجريمة تعبيرا عن قلق شعبى عام إزاء الحرب.

ولقد تميز العمل بسعى الكاتب الواضح إلى الاكتمال بأقصى طاقة يمتلكها ملبيا متطلبات توجه فكرى وجمالى بعينه يستلزم التفاعل الجدلى بين معطيات الرؤية المطروحة من خلال كافة تفاصيلها دون إغفال شىء قدر المستطاع، والكاتب لا يترك ثغرة دون أن يملؤها لكى يعطى لقارئه لوحة متكاملة، ولنتأمل صفحة واحدة من الكتاب هى صفحة (٣٢٠) لنتعرف على هذه الكتابة التى تحاول الشمول وسد كل النوافذ التى يمكن أن تقلل من اكتمال المشهد.

فى البداية تتعرف على هذا الكم من أسماء الهنود وأسماء المقاطعات الهندية (تعرف أن هناك دولة اسمها الهند، لكن أن ترى منها أحدا فهى معجزة حقيقية. محمد زمانا ومحمد صديقى وويلايات خان وكرم سنج وتشوهرى رام ورواج بهادور وغلام سرور وأرشاد وجنّه وإقبال مسلمون وهندوس لا تزيد أعمارهم على الثامنة عشرة، بل وأكثرهم فى السادسة عشرة أطفال لا أكثر حملتهم الإمبراطورية البريطانية إلى بلاد غير بلادهم من بيشاور ولاهور وكراتشى وبومباى وكشمير لم يفكر أحد أبدا يوم ميلادهم أنهم سيحاربون فى الصحراء المصرية جيوشا من أوروبا، وفى الأغلب سيموتون). ثم ينتقل فى الصفحة ذاتها إلى عمل هلال فى محطة السكة الحديد فلا يغفل منه شيئا فهو: ينتظر الركاب وينظم الحركة ويضبط التحويلات الأرضية ويشغل السيمافور ويرخى ذراعه المقسمة الألوان حال تحرك القطار ويفعل ذلك من تحويلة مجاورة للرصيف، ويغير زيت القنديل المثبت فى ذراع السيمافور مرة كل أسبوع، ويشعله بالليل كل مساء وهكذا. ولكن هذا المنحى الكتابى لا يتصل بالمواقف والأحداث الروائية فقط، بل هو يمس الرؤيا كلها، وهذا واضح مما طرحته الرواية بشكل عام فى ضبط أحداثها ومتابعة شخصياتها واحدا واحدا بدقة متناهية على مدى اربعمائة صفحة، وقد انبثقت عن هذا الجهد الخارق رواية مهمة تتميز بهذه الحيوية الدرامية التى تفيض بقوة الملاحظة والنفاذ إلى أعمق التفاصيل والجواهر فى إطار هذه الشاعرية الممتعة دون ترهل أو انسياب لواحد من الخيوط الدرامية المشدودة بقوة على امتداد العمل، مما ينم عن خبرة إنسانية ومعرفة ومعايشة وحلم إنسانى عميق، يصنع حياة أفضل للبشر من جهة، ثم خبرة كتابية وصبر على معالجة العمل الفنى.

(٢)

الزمان الأساسى فى هذه الرواية هو الزمان الماضى، والأحداث تدور حول فترة الحرب العالمية الثانية التى استمرت لست سنوات متتالية، معظم أحداث الرواية كانت إما قبل الحرب وإما فى أثنائها، بينما استغرقت الفترة التى تلت الحرب فصلا واحدا فى آخر الكتاب. لذلك من الطبيعى أن يكون التذكر معنى كثير التواجد:

يتذكر مجد الدين بعد أن رحل عن القرية تفاصيل حياته، فإذا ما جاء المساء ينتعش الارتباط الشرطى فيتذكر أنه فى مثل هذا

الوقت يكون قد عاد من الحقل واغتسل وتعشى وأطعم البهائم ومسح على أجسادها وغير لها الماء ووضع لها العلف وساعد زهرة على حلب الجاموس، ثم صلى العشاء وانفرد عن الجميع بالمصباح الغازى وراح يقرأ القرآن (ص ٢٦). إنها ذكرى المدينة لأيام الاستقرار الأولى قبل أن يرحل إلى هذه المينة المتجهمة التى لا تشبع إنسانيته.

ويتذكر مجد الدين ذلك اليوم البعيد عندما عاد الأب وأبناؤه من الاقتتال يحملون أخا مجد الدين الأكبر: القاسم ملفوفا فى جلباب أحدهم. صرخت الأم وانفرد مجد الدين الذى كان فى الحادية عشرة بأحد الأركان وراح يبكى على أكثر إخوته حنانا وشجاعة (ص ٢٩).

ويتذكر مجد الدين المرات التى زار فيها البهى فى الإسكندرية وكيف كان التيار الكهربى ينقطع فى الليل لأسباب يعرفها الناس ويتحدثون عنها فى الصباح، منها مطاردة البوليس للصوص الذين يهاجمون السفن المارة بترعة المحمودية (ص ٣٧).

ويتذكر مجد الدين فيما يشبه الرؤيا فى المنام، يتذكر حاله الأليم بعد موت البهى فيرى كل شىء يقفز أمامه من الجدران، يتدحرج فوق الأرض. نساء جميلات وبنات أبكار وأحجار وقردة وعجائز متشحات بالسواد ووجه أليف لا يتذكره. رآه وسمعه يناديه كثيرا.. تعال.. تعال يامجد الدين. فيمشى وراءه إلى أين لا يعرف، إنه لا يستطيع العودة ولا الانعتاق من أسر الصوت الحنون، تتدحرج أمامه كل الخيالات التى رآها من قبل، وبينها إخوته القتلى، وأبوه الميت، وأمه العمياء، وإخواته البنات، وأولاد عمه، وكل عائلة الطوالبة والعمدة، لكنه يرى الجميع أطفالا، الجميع يجرون أمامه يضحكون وهو يريد أن يمسك بأحد فلا يستطيع، والصوت الحنون لا يتركه حتى يصل إلى الحافة التى يرتفع منها البخر الأبيض فلا يرى فيها إلا أذرع معذبة ولا يسمع إلا أصوات الأنين، فيواصل هو بكاءه العنيف ودميان يربت على كتفه مواسيا (ص ٧٦).

ومنذ الصفحة الرابعة فى الفصل السادس نحن بإزاء حالة تذكر أليمة للأحداث القديمة فى القرية حول الثأر وحول المحكمة التى فضح من خلالها العمدة، وبدأت ثورته على عائلة مجد الدين بسبب أخيه البهى وما فعله فى المحكمة (ص ٧٨).

ويظل مجدى الدين حتى آخر الرواية فى حالة من التذكر الدائم وكأن ماضيه جاثم أمام عينيه لا يفارقه، وحفلت الرواية بجملة (تذكر مجد الدين) عشرات المرات، وكأن الكاتب لا يريد لمجد الدين أن تتغير ظروف حياته، وألا يعيد ترتيب حياته فى إطار التغيرات العسكرية الاجتماعية الكبيرة دون أن يكون الماضى جزءا فاعلا فى عملية صنع الحاضر والمستقبل.

والتذكر ليس خصيصة مجد الدين وحده، بل يكاد تكون خصيصة أساسية لمعظم الشخصيات، بل إن التذكر قد يكون طقسا جماعيا، فبعد ثورة سعد زغلول : (كانت القرية تتذكر أبناءها الشهداء فى الثورة والحرب قبلها، وأبناءها الضائعين ومن بينهم كان البهى الذى اختفى سنوات الحرب ولم يعد ـ ص ٣٠).

(٣)

لقد صنع الكاتب تواليا بسيطا للأحداث المتعاقبة من خلال تسلسل زمنى متواز بما يتضمنه ذلك من صعوبات نتيجة انقطاع الخيوط، ثم عودتها للالتئام بعد أن تكون قد اشتبكت نسيجيا مع خيوط أخرى. فقصة الحب العارم بين رشدى وكاميليا تجعلنا نتعرف إلى الشخصين فى تصور معين ثم ينقطع الخيط لنتعرف على كاميليا وحدها فى إطار ظروفها الأسرية والشىء نفسه مع رشدى، وعندما يلتقيان مرة أخرى يكون التصور الأول قد أغنته تفاصيل جديدة ثم يفترق المحبان ونقترب إلى كل منهما منفصلين لنتعرف على مزيد من الأحداث الأليمة التى مر بها كل منهما لتؤهلهما قهريا للانفصال، وعندما يلتقيان فى المرة الأخيرة بعد أن ترهبنت كاميليا وتصوف رشدى يلتقيان للوداع بعد أن هيأت الرواية لنا أن نتقبل هذا الوضع المأساوى لافتراقهما هيأتنا له عشرات الأحداث التى تداخلت مع قصة الحب الأساسية. إن قراءة رواية من هذا النوع تجعلنا نؤهل أنفسنا فى أثناء القراءة بشكل عفوى للانفصال عن الشخص أو الحدث فى أية لحظة، ولكن يملؤنا أمل داخلى بمعاودة اللقاء بعد فترة وجيزة بعد أن تتراكم وتتفاعل أحداث جديدة تجعلنا أكثر فهما لطبيعة هذا الشخص أو هذا الحدث الذى انفصلنا عنه جزئيا.. ثم تتطور فينا هذه القدرة على تذوق العمل كلما قلبنا صفحات جديدة لنجيد ذاتيا التعامل مع هذه الهارمونية متعددة الأطراف عندما تتقاطع معنا بشكل تصاعدى مستمر.

كل حدث أو شخص سيحمل لنا دائما أصداء الزمن السابق وأمل لقاء جديد أغنى فى زمن قادم فى إطار مفاجآت كاشفة عن المزيد من الوعى غير المشروط يطول الأزمنة المتخيلة المتقطعة.. هل سنلتقى بالشخص أو بالحدث بعد يوم أو شهر أو أعوام.. وهذا فى سبيله أن يزيد من إحساسنا بمعنى وبمتعة المفاجأة، وبطبيعة الزمن الذى لم يتوقف حتى بعد انتهاء الرواية.

ويصبح زمن الأحداث والأشخاص والذاكرة هو زمن الإنسان وزمن التاريخ العام للإنسان، إن تعرفنا على شخصية مجد الدين فى أول الرواية هو تعرف بسيط يكاد يكون تقليديا مثلما نتعرف على أية شخصية قروية فى قصة أو رواية، ولكن بعد قليل يبدأ التطور شيئا فشيئا ليصبح مجد الدين جزءا حميما من الحياة نفسها، بل نحن نظل نقارن شخصيته بذواتنا وبأحلامنا الإنسانية.

إن التقطع الزمنى للأحداث فى الرواية سوف يخلق هذا الكم اللانهائى من العلاقات التى تتراكب وتزداد دلالاتها بشكل لا يمكن استيعابه إلا بأسلوب يوازيه فى التضاعف، إنه الأسلوب الذى نستوعب به الحياة نفسها. ويتحول الزمن هنا إلى ما يشبه طبقات أرضية متفاعلة رأسيا وعرضيا، ونستطيع أن نتعمق فيها عبر الاتجاه الذى نريده، وبذلك لا تعبر الكتابة عن خط مستقيم فقط، بل هى تطرح علاقات متوزعة إلى كل الاتجاهات فى الوقت نفسه.

ونضيف إلى هذا التصور تصورا آخر يرمى إلى فهم التفاعل الإيجابى بين المعطيات

المختلفة تفاعلا تاما، فيكون التعرف على شخصية مجد الدين هو تعرف على أحداث الحرب العالمية، وتعرف على معاناة الإسكندرية، ولحظة وصول مجد الدين فى آخر الرواية إلى الإسكندرية بمحض إرادته هى لحظة ولادة الإسكندرية الجديدة التى ستبحث لنفسها عن وضع جديد يعبر عن توازنات مختلفة.

إن انقطاع الأحداث وتواصلها فى شبكات أعلى وأغزر خيوطا، وجعل الأحداث صورا من بعضها فى الوقت نفسه سيعلمنا درسا نفهم من خلاله رؤية الكاتب الجدلية لمعنى الزمن. ولكن على الكاتب أن يخوض تجربة صعبة ليتمكن من رقابة وتحديد واختبار هذه الانفصالات والاتصالات والتقابلات والتقاطعات.. وقد نجح إبراهيم عبدالمجيد فى أن يخلق إيقاعا رهيفا يطرح أصداء لمعطيات متعددة تعبر عن القهر والحرب والصمود الإنسانى، وكان على الكاتب أن يحل مشكلة كبيرة فى هذا البناء الزمنى المتوازى، فالانقطاع المستمر كان من سبيله أن يشعرنا بسرعة توالى الأحداث الروائية، لذلك فقد جابه الكاتب هذه المسألة بأسلوب واضح هو أنه كان يتوقف طويلا عند كل حدث قبل أن ينقطع، ويتعمد أن يجعله بطيئا وتفصيليا وهادئا بحيث يخلق نوعا من التوازن بين السرعة والبطء، ولنتأمل كيف كان يطيل الأحداث العسكرية وأخبارها، أو أن يرصد فصلا كاملا عن حوارات وسلوكيات عمال السكة الحديد أو يخصص فصلا كاملا عن لقاء رشدى وكاميليا وهكذا. لقد حاول الكاتب من خلال هذا أن يوازن بين السرعة والبطء، وأن يوازن بين زمن الكتابة أو زمن الرواية من ناحية، وزمن التلقى من ناحية أخرى، أو يوازن بين الزمن الذى حدثت فيه الحادثة، والزمن الذى تتم قراءته فيه. فقد يرحل مجد الدين ودميان على الساحل الشمالى لساعات داخل القطار، ونقرأ نحن هذا الفصل فى صفحات قليلة لا تتجاوز قراءتها دقائق.. وهكذا.

وسوف يظل إحساسنا بالزمن من خلال هذا المنظور شديد التشابه بالزمن فى الواقع الواقعى بين أحداث كبرى قد نتخيل أنها الأساسية، وأحداث صغرى تملأ الفراغات بينها بما لا تقل عنها فى الأهمية. إن سفر مجد الدين مع دميان فى القطار لم يكن حركة مباشرة بين نقطتين ولكنها حركة بطيئة مليئة بلحظات غنية متتالية لا تقل أهمية فى خلق الحالة الكلية التى يريد الكاتب أن يوصلها لنا: ركاب بدو يصعدون إلى القطار يعطون إيحاء بالمنطقة الصحراوية التى سيصلون إليها فى آخر الرحلة، واللقاء برضوان اكسبريس الذى يعمل كساعى بريد فى القطار بما يذكرهما بالانقطاع الذى سيتعرضون له نتيجة الاغتراب والعمل فى العلمين، تذكر الأصدقاء القدامى فى القطار، أسماء المحطات وأشكالها، بالإضافة إلى السرد التاريخى الطويل الذى قدمه الراوى فى بداية الرحلة عن الساحل الشمالى وعلاقة الحضارات القديمة به: القرطاجنيون والليبيون والإغريق، والوصف الدقيق للمدن التى قابلتهم فى طريق السفر مثل (العامرية) و (كنج مريوط) و

(برج العرب) و (الحمّام) وغيرها، وقصصها التاريخية ومظاهرها الطبيعية بحيث تشكل كل هذه المعطيات في مجموعها جزءا لا يتجزأ من التصور الروائي الذي يريد الكاتب أن يطرحه، ليست المسألة هي مجرد انتقال بين الإسكندرية والعلمين فقط، بل إن الانتقال نفسه يعني الكثير، هو جزء عضوي من الرؤية المطروحة.

بل إن طبيعة الكتابة في هذه الرواية تعتمد أصلا علي تواشج علاقات بين معطيات غزيرة باستمرار، وهذه العلاقات دائمة التوالد والتحول، أي مليئة باحتمالات لا يمكن التكهن بها أو رصدها بشكل نهائي.

(٤)

إن رواية عملاقة بهذا الشكل ستتطلب بالتأكيد احتشادا شديدا لصنعها، ولقد ملأ الكاتب جسم الرواية بهذه الأحداث الكثيرة التي يمتزج فيها ماهو عالمي بما هو محلي صرف كما سبقت الإشارة.

(أطفال الشوارع الذين يبيعون الأعقاب في المقاهي والنوادي، ووسائل النقل ومحطاتها، ويجمعونها بسرعة كما تلتقط العصافير حبوبها، أجل وإن كانوا يلتقطونها باليد، لكن في سرعة العصافير، ثم يبيعونها لمحلات الأدخنة الشعبية، وخطب المستر تشرشل وزير البحرية الإنجليزي الداهية متحدثا عن خسائر الحلفاء في البحر في الأسابيع العشرة الفائتة - ص ١١٥)، (وانتشرت قوات الحلفاء على طول الساحل من السلوم حتى بقبق وعرض يوسف وهبي مسرحية «صفارة الإنذار»، كما عرضت سينما أوليمبيا فيلم «دنانير» لأم كلثوم - ص ٢١٦)، (تقهقر الإيطاليون إلى بنغازي وخطب تشرشل في مجلس العموم قائلا: إن مصر نجت والسويس، وعرضت سينما مصر فيلم «سلامة في خير»، وبدأ زحف الإنجليز إلى طرابلس) وهكذا أو يمزج الكاتب بين الأحداث العالمية وأحداث الرواية نفسها، مثل (وزير انجلترا المفوض في السفارة البريطانية الذي خطب في الجنود مرحبا بهم باسم جنود الإمبراطورية لا في مصر فقط، ولكن في كل الوطن الأكبر من نيوزيلاندة إلى الهند، وانتابت دميان نوبات سعال جاف متكرر - ص ١٢٧)، (وبدأ دميان يشعر بالتقارب الروحي مع حمزة، ونسي مجد الدين إهانته السابقة له وخطب تشرشل مشيدا بالتعاون الأنجلو أمريكي - ص ٢١٧)، (واستعد النجاشي، هيلا سيلاسي لدخول الحبشة على رأس جيشه الوطني، واحتفل الأزهر بالسنة الهجرية ولا يزال غفارة يصنع الطربوش الواقي من الغارات على وجهه - ص ٢١٨)، (وزير خارجية ألمانيا يقدم إعلانا رسميا بالحرب على الاتحاد السوفيتي إلى سفيره في برلين، وفي نهاية الليلة كان مجد الدين قد قام وصلى الفجر وجلس منتشيا يقرأ القرآن - ص ٣٠٠). وهكذا يحاول الكاتب أن يربط بين الأحداث عضويا كما لو كانت أحداث العالم وأحداث الرواية في مصر وجهي عملة، وقد تكرر هذا الأسلوب كثيرا، وإن تغيرت الأحداث في كل مرة مما سبب هذا الإحساس القوي بالغزارة الشديدة لعشرات من التفاصيل الجزئية في كل صفحة، وكان للتكرار أيضا مساوئه عندما يستعيد القارئ

نفس الحالة من مـزج الأحداث الخارجية والداخلية كل بضعة صفحات فيحس بأنه أدرك اللعبة الأسلوبية، أو يحس بالجانب الذهنى فى اللعبة.

وعلى الرغم من غزارة التفاصيل الشديدة إلا أن إحساسا بالإيقاع البطىء ينتابنا لأن كل حكاية من حكايات الرواية تم توزيعها على عدد كبير من الصفحات على امتداد الكتاب، بينما توالت بين أجزائها هذه التفاصيل الجزئية وكأن الكاتب يجرى تعادلا بين بطء الإيقاع الناتج عن توزيع الشخصيات والأحداث الروائية على عدد كبير ومتباعد من الصفحات من جهة، وسرعة الإيقاع الناتجة عن المونتاج التقطيعى المتتالى الأجزاء من جهة أخرى، وقد ملأ الكاتب أحشاء النص بأقاصيص طريفة مثل قصة المدرس الذى اشترك مع زميله فى شراء ورقة يانصيب وعندما فازت حجب مكافأتها عنه، مما اضطر الآخر لرفع قضية ضده أمام المحاكم (ص ٢٩٥)، أو قصة هيس زميل هتلر الذى تبارت الصحف فى إثبات أن ميلاده كان بالإسكندرية، ثم اتهمه الألمان بالجنون والسكارى فى حانات الإسكندرية- يقولون إنه عاش طفولته فى زفتى، وكتب أحد الشعراء يقول:

أفرار أم خدعة أم جنون
أم ترى هيس أخطأته المنونُ
إن يكن فر فالفرار قبيح
أو يكن جن فالجنون فنونُ

كما تمتلئ الرواية بحكايات تؤكد خفة ظل المصريين ونكاتهم وقفشاتهم وأضحوكاتهم التى يطلقونها فى أصعب المواقف، مما أضفى على مناخ الرواية روحا مصرية خالصة. ونجح الكاتب فى استخلاص ملامح وطبائع بسطاء المصريين وصنع حبيلا روائية ذكية تمكنه من الربط القوى بين أجزاء الرواية، وليس كون رشدى العاشق ابنا لشاهين الذى هو زميل مجد الدين مجرد مصادفة، بل هى حيلة روائية بارعة تزيد من قوة العلاقات بين شخصيات العمل. كما يتعمد الكاتب أن يصنع هذه العلاقات المتشابهة المتوازية المتباعدة لخلق ربط قوى بين أجزاء العمل، هناك حب رشدى المسلم لكاميليا القبطية، وقسم آخر من الرواية هناك حب دميان القبطى لبريكة المسلمة، وهناك البهى الذى خطفته الحرب العالمية الأولى بصورة أو بأخرى، وحمزة الذى خطفه الجنود فى الحرب العالمية الثانية، وهناك رحلة السفر التى قام بها مجد الدين ودميان إلى العلمين، وفى قسم تال هناك رحلة عودتهما.

(٥)

تجمع رؤية الكاتب كل المتناقضات التى يخلق من خلال تفاعلها طبيعة رؤيته الجدلية ولقاء المتضادات يكون من سبيله التعبير عن حلم جمع كل الأطراف مهما تناقضت فى جعبة الرؤية الفنية، وهذا يؤكد رغبة غزو العالم وامتلاكه بكل مافيه من تباينات واختلافات. وفى الوقت الذى نعرف فيه أخبارا عن «نورما شيرر» ممثلة هوليود الجميلة، نعرف أخبارا أخرى عن الحذر والترقب خوفا من هجوم الإيطاليين على مدينة الإسكندرية، وترتفع أصوات صفارات الإنذار (ص ١٥٢)، هناك تكامل خفى بين شخصية دميان الضاحكة

العصبية وشخصية الشيخ مجد الجادة المتزنة الصبورة، أحدهما ابن مدينة والآخر قروى، وفى تقسم العمل بالسكة الحديد أحدهما يعمل بالنهار والآخر يعمل بالليل (ص ٢٩٤).
وتعلق أم حميدو الزينات بمناسبة خروج ابنها من المعتقل، ولكن الشارع خال بسبب الحرب ولا يوجد مهنئون (ص ٢٩٨)، ودميان فى ظل ذهوله وغربته لا يفرق بين الأسرى والجنود.. (يقول لمجد الدين: «هذه دفعة جديدة من الأسرى، فينبهه مجد الدين إلى أنهم من جنود الحلفاء، فالأسرى لا يحملون بنادق - ص ٣٣٦). وهناك فرق بين حب كاميليا لرشدى ولملامحه وبناء جسده وشخصيته ومداعباته ودعوتها للنزهة، وبين تحولها إلى قديسة تصحبها هالة من النور أينما مشت، وتستمر التناقضات المتلاقية متفشية فى النص بشكل دائم الورود، بل إن بعضها قد يأخذ روحا ساخرة: فهاهم أفراد جنود الفرقة الاسكتلندية العازمون على القرب وسط هذه البراكين تخفت أصوات آلاتهم عندما مزقتهم الألغام وخنقهم الغبار وغطت على أصوات موسيقاهم القنابل والمدافع وأزيز الطائرات (ص ٣٩٩).

وهناك أشكال أخرى للجمع بين المستويات المتناقضة، فالرواية تحمل جذرا إسطوريا تتلقفه منذ بدايات التاريخ البشرى من جهة، وتحمل جذرا واقعيا ينتمى لأبسط أحداث الحياة اليومية من جهة أخرى، فى الجانب الأسطورى ننتقل إلى ما يردده الشعبيون من أفكار غيبية وقصص خرافية وحكايات الجن والعفاريت، وما يتعلق بالموتى والمقتولين والمجذوبين، وقد انقلب أحد المقتولين فى الرواية إلى (بطيخة) تفجرت بالدم عندما حاولوا شقها، ووردت فى الرواية أساطير المراحل البدائية فى تاريخنا عن عبادة إيزيس على سبيل المثال، وانتقال عبادتها إلى الليبيين الذين أقاموا لها معبدا فى (قورينا)، وإشارات إلى كليوباترا الثامنة ابنة كليوباترا السابعة من سلالة (بوسايدون) إله البحر، أو لعلهما كانتا إلهتين بحريتين (ص ٢٧٦).
وفى الجانب الواقعى المقابل أو الذى يتفاعل مع المستوى الأسطورى، نتعرف على هذا القدر من التوثيق الواقعى الدقيق تاريخيا وسياسيا وعسكريا، ونتعرف على الجوانب الحياتية والمشاعر الواقعية.

لقد رصدت الرواية مجموعة كبيرة من الوثائق التاريخية، حتى بدا الكاتب كما لو كان روائيا ومؤرخا معا، فأكسب الجوانب العاطفية بعدا وقائعيا يثريها ويمنحها وجاهتها المعرفية. لقد تحولت الرواية إلى لوحة تاريخية تنبض برائحة الحياة، وقد أسهم الكاتب فى تأكيد إمكان مشاركة الجميع فى فهم التاريخ كل من طبيعة توجهه الفكرى، وهناك من لا يؤمن بما يسمى بعلم التاريخ لأن العلم معياره التجربة والتاريخ لا يخضع للتجربة، ومن هنا تكون مشاركة السياسى أو الفنان فى فهم التاريخ. لقد نال تاريخ الإسكندرية القديم نفسه الحظ الأوفر فتحدثت الرواية عن أن بطليموس الأول، وخلفه الثانى، هما اللذان أنجزا بناء الإسكندرية، وحين وقف الإسكندر بفرسه فى (راقودة) رأى آخر نقطة فى البحر: (فاروس)، فقرر أن يصل بينهما، ومات قبل أن يتم ذلك، لقد خطط الإسكندرية

المهندس البارع (دينوكراتيس) فجعلها مثل رقعة الشطرنج، ولعله كان يقصد أن تكون مسرحا للعب والموت، لقد كان أهلها فى زمن أغسطس بعد موت كليوباترا وأنطونيو ثلاثمائة ألف من الأحرار، وحين دخلها نابليون ثمانية آلاف، وحفر فيها محمد على ترعة المحمودية، وطور الإسكندرية المهندس اليهودى «منشى»، وظل التطوير أيام إبراهيم وسعيد وإسماعيل (ص ٥٧).

وتواصل الرواية التقاطع مع الأحداث التاريخية أيام وزارة على ماهر باشا ثم حسين صبرى باشا (ص ١٦١). وتظل الرواية تراوح هكذا بين تاريخ الإسكندرية الطويل منذ اختلاط الحضارتين اليونانية والمصرية القديمة، مرورا باختلاط الحضارتين بالحضارة العربية الإسلامية، وصولا إلى العصور الحديثة. ويظل هذا التاريخ الطويل يتشعب بتفاصيله داخل أحداث الرواية كما لو كان هيكلها العظمى الأساسى، بل إن الكاتب يلعب بأحداث التاريخ لكى تخدّم على أحداث روايته وتؤكدها، فعندما أراد أن يرسم صورة لكاميليا فى وضعها الجديد بعد أن ترهبنت وتحولت إلى قديسة صغيرة، مزج بين هذا وبين قصة العائلة المقدسة، وبدا كما لو كان الفراعنة أنفسهم قد سهلوا لها الاحتماء بمصر:

(لقد نحت الفراعنة المغارة الكبيرة ليصعدوا إليها عند الفيضان، انتهت السيدة العذراء وابنها ويوسف النجار إليها فى رحلتهم التى فروا فيها إلى مصر، صارت المغارة كنيسة للعذراء وديرا يزوره الناس وتقوم حوله بيوت الرهبان.

كاميليا تحب أن تنظف حجرة العذراء. وذات ليلة رأت النور، النور الذى لا يدور بخلد أحد، الذى لا يتخيله أحد، النور الذى له لون عسل النحل، والذى له مسرة النسيم فى يوم قائظ، والذى له طعم الماء الزلال، رأته ينبعث فى الغرفة صغيرا كشمعة ثم يكبر. إنها العذراء تتجلى نورا فى كل مكان. ورأتها كاميليا تمضى أمامها وتبتسم ابتسامتها التى لا تختفى وأحست بها تمسح شعرها برائحة طيبة وقالت للأب ميخائيل إن العذراء تجلت لها - ص ٣٥٨).

وتمتلئ الرواية أيضا بالحقائق الجغرافية الدقيقة عن الإسكندرية وعن مصر والسواحل العسكرية فى العالم، كما امتلأت أيضا بالحقائق السياسية التى تشبه الوثائق التى تعب الكاتب فى جلبها وتضفيرها فى عمله الفنى، فقد بدأت الرواية فى الصفحة الأولى بقلق المستشارية فى برلين ثم إعلان بريطانيا الحرب على ألمانيا بعد أن تم تأليف وزارة حرب تولى فيها تشرشل الداهية وزارة البحرية، وقدم سفير ألمانيا إلى مصر خطابا يعلن فيه أن ألمانيا لا تريد لمصر إلا كل الخير (ص ٥٩)، وزار المارشال (جورنج) قائد الجو النازى الشهير إيطاليا فحبس العالم أنفاسه وخطب عصمت إينونو رئيس جمهورية تركيا طالبا حياد بلاده فى الحرب، وحاول الملك (ليو بولد) ملك بلجيكا والملكة (ولهلمينا) ملكة هولندا الصلح بين الأطراف المتحاربة، وخطب هتلر عام ١٩٣٧ معلنا أن المجال الجوى لألمانيا هو أوروبا الشرقية، وأن بولندا وروسيا البيضاء وأوكرانيا دول يجب أن تزال من

الوجود وتباد شعوبها (ص ٩٨)، وعشرات الأحداث السياسية تمر علينا في كل فقرة عن الأسرى في الحرب لدى كل الأطراف وأنواع الأسلحة والخطط العسكرية المختلفة.

وحفلت الرواية بحقائق إعلامية، وحقائق فنية عما يدور في مصر في توقيت الحرب، حيث النشاط الهادر للمسرح والسينما الجادين والهزليين، كما لو كان قلق الحرب قد أشعلهما إشعالا وأخبار المطربين والراقصات والجرائم والنشاط الثقافي والأدبي، فعرفنا بموت الأديبة مي زيادة (ص ٣٣١)، وإصدار طه حسين لروايته الجميلة «دعاء الكروان» (ص ٣٣٥)، وهكذا. وإذا كانت هذه الجوانب تمثل جزءا من الواقعية التي تتفاعل مع المستوى الأسطوري في حبكة الرواية، فإن الأهم منها هو الإيهام الواقعي لأحداث الرواية نفسها، فقد قدمت الرواية أحداثا شديدة الواقعية والتفاصيل الدقيقة المستخلصة من الحياة اليومية التي أثبتت احتشاد الكاتب لالتقاطها بمهارة ليشي بهذا المناخ الواقعي الحميم الذي يجعل القارئ يتذكره فيما مر به من وقائع حقيقية في حياته ويستمتع بتجسده في نص الرواية. ولنقرأ هذا المشهد الذي يوقظ فيه مجد الدين زوجته عند وصول القطار إلى المحطة:

(ـ زهرة.. إصحى.. وصلنا اسكندرية.

قال مجد الدين وهو يهز زوجته من كتفها. نهضت مذعورة قليلا.. «ياساتر يارب» قالت لنفسها. بدأت تدرك أين هي بالضبط. تحسست رأسها فوجدت الطرحة السوداء مكانها. تحسست صدرها فوجدت النقود تحت ثيابها. حملقت في مجد الدين فتأكدت أنه مجد الدين ـ ص ٣٣). والرواية تفيض بأمثلة لا حصر لها من هذه المشاهد التي تطرح نكهة الحياة وسخونتها، وتصل المسألة أحيانا إلى أبسط التفاصيل التي يمكن أن نلاحظها بشكل عابر، حميدو مثلا ماسح الأحذية في يده فرشة التلميع وفي يده الأخرى ساندوتش طعمية يقضمه بشراهة، ولا تكتفي الرواية بهذه الصورة الواقعية ولكنها تواصل رسم المشهد من خلال تفصيلة تذهلنا بإزاء هذا التدقيق فحميدو يضع ما تبقى من السندوتش (في أي شق يقابله في أي حائط ـ ص ١١). إن الاهتمام ببقايا السندوتش روائيا لهو تعبير عن توجه الكاتب في بحثه المتحمس للاكتمال الروائي بهذه التفاصيل التي يمر عليها الكاتب العادي بلا اعتبار، ثم يظهر هذا التوجه في معان كثيرة، من أهمها وصف البيوت من الخارج والداخل. والكاتب يصف البيوت من الداخل بأسلوب مدهش ليجسد خبرته الشخصية الطويلة في معرفة هذه البيوت. هناك البيت المنخفض المظلم يخرج منه الصهد محملا بأنفاس مزدحمة بالسكان (ص ١٣٦).

لقد طلب مجد الدين من زوجته أن تعطيه بعض (الجاز) من الجركن لينظف يديه، فناولته إياه في كوز صغير وناولته أيضا الصابونة، ووضعت فوق كتفه المنشفة (والشبشب أمام عتبة الحجرة من الخارج. الحمام في الردهة، وهو مشترك بين الجميع، وصوت مياه الدش التي تصطدم بالبلاط ـ ص ١٤٩). ونقرأ وصفا لهذا البيت الفقير من الداخل أيضا: (وطرق شاهين باب العشة الصفيح. جاء من

الداخل ضوء محمول وصوت يسأل من الطارق؟ فتحت المرأة حاملة اللمبة السهارى الباب وانحرفت بحيث صارت خلف الضلفة، ودخل شاهين وفي إثره مجد الدين. تحرك الدجاج الكائن في ركن العشة. وتحركت عنزة صغيرة في ركن آخر. رفست بأقدامها وهي نائمة على جانبها ودخل شاهين إلى صالة واسعة خالية إلا من حصير وبعض حشايا متفرقة بينها عدة كتب مبعثرة ومنضدة من خشب قديم فوقها كتب بلا نظام وخلفها مقعد قش. ثم دلف شاهين إلى حجرة داخلية كبيرة بها سرير متوسط الارتفاع وكنبة يتمدد فوقها «رشدي»، ما أن رأى والده وضيفه حتى اعتدل جالسا. كان يرتدي جلبابا نظيفا وكانت الجدران مطلية باللون الأزرق السماوي وكان السقف أبيض وتضيء الغرفة لمبة جاز كبيرة (نمرة ١٠) موضوعة فوق رف على الحائط - ص ٢٥٠).

كما تصف الرواية كثيرا من الأحاسيس والسلوكيات النفسية لتمعن في الإيهام بالواقعية، فتعبر زهرة عن شعورها مثلا بأن الخروج إلى السوق لم تعدله البهجة القديمة نفسها (ص ٢٠٩). ويحس دميان بالزهو عندما وجد نفسه يتكلم بطلاقة، يشعر بالفخر لهذه المعارف التي تتدفق في رأسه (ص ٣١٦). أو يسكت ناظر المحطة قليلا وينظر إلى عامر كمن يحتاج دليلا على صدق كلامه قبل أن يتابع الحديث (ص ٢٩١) وهكذا.

(٦)

لقد تفاعل الجانبان الذهني العقلي من ناحية.. والعفوي أو الوجداني من ناحية أخرى، لخلق الحالة الكلية لنص الرواية. وعندما يحاول الناقد أن يفصل الأجزاء التي تشي بالجهد الذهني في صنعها وترتيبها: مثل الحقائق السياسية والعسكرية والأخبار الفنية في مصر، فإنه سوف يخرج بتصور مختلف عما نوت هذه الرواية التركيبية أن تفعله منذ البداية. لقد تدخل الذهن لإتمام الحبكة الفنية داخل انضباط جمالي محكم وكل شخصية قامت بدور كبير في ربط أحداث الرواية المختلفة، شخصية حمزة - على سبيل المثال - ربطت بين أحداث عسكرية و أخرى اقتصادية، وكان حمزة همزة الوصل بين الجنود الأوروبيين وعمال السكك الحديدية الفقراء، وجاءت المحكمة أيضا لتهيئ المتلقي لفهم بداية خروج القرويين من أشكال تقاضيهم التقليدية البدائية إلى شكل حضاري سيجسد تهيئة لخروج مجد الدين من القرية للمدينة، بل وخروج مصر إلى محيط التوازنات العالمية. لقد أسهم التدخل العقلي في إثراء النص، وإن كانت هناك بعض المشكلات الفنية الناتجة عن التحكم العقلي، فقد تكون شخصية الحوذي الذي أوصل مجد الدين وزهرة بعد نزولهما من محطة القطار في الإسكندرية فيها شيء من الصنعة الواضحة، فقد جاء رسم الشخصية تقليديا دون أن يمس خصوصية الرجل (ص ٣٥) على غير ما يفعل إبراهيم عبدالمجيد عادة، فقد نجح في مس خصوصية كل شخصية جديدة نتعرف عليها بطول صفحات الرواية، كما أن الصنعة قد تظهر واضحة بعض الشيء في رحلة حمزة وعودته وفي أسلوب تفريق ولقاء رشدي وكاميليا، وهناك موضع ضعف

واضح ناتج عن تكرار أسلوب عرض الأخبار العسكرية والسياسية والفنية، فقد كانت في البداية شديدة الإثارة والقدرة على إغناء رؤية الكاتب، لكنها لفرط تكرارها بدأت تفقد نصوصها شيئا فشيئا حتى بدت في الفصول الأخيرة أنها تعيد الحالة التي يعرفها القارئ قبل قراءتها، إلا أن عرض هذه الأخبار ظل حتى آخر الرواية قادرا على إضفاء روح فكرية وجمالية خاصة تميز الرواية.

(٧)

الراوي التقليدي العالم بخبايا كل شيء يحكي لنا تفاصيل الرواية منذ بدايتها حتى نهايتها من خلال كلماته التقليدية أيضا: «كانت»، «كان»، «في الليلة الأخيرة»، «في العيد»، ويظل الراوي على مدى تسعة وعشرين فصلا يمارس أساليبه التقليدية لبداية كل فصل فقد يبدأ بجملة خبرية عادية أو قد يكسر الخبر بشيء من الإنشاء في هذا الاستفهام الذي يحتوي كلمة «كان» فيقول في بداية الفصل السادس: (هل كان الإسكندر يعلم أنه لا يقيم مدينة تحمل اسمه خالدا في الزمان، وإنما يقيم عالما بأسره وتاريخا كاملا؟ - ص ٥٧). كما يبدأ الراوي عددا كبيرا من الفصول بتحديد الزمن: (الوقت من الثانية عشرة إلى الثانية ظهرا - بداية الفصل الرابع عشر)، (اقترب العام من نهايته - بداية الفصل الخامس عشر)، (كان العمل كثيرا في الأيام الأخيرة للشتاء - بداية الفصل السابع عشر)، (ابتدأ هجوم الربيع في أوروبا - بداية الفصل التاسع عشر)، (أعلن دميان أنه من الغد لن يأكل البولوبيف - بداية الفصل الرابع والعشرين)، (استقبل العام الجديد بحركة شديدة في العلمين - بداية الفصل الخامس والعشرين)، (تركهما حمزة بعد يومين - بداية الفصل الثامن والعشرين).

وهكذا نلاحظ أن القسم الثاني من الرواية تعمد تحديد الزمن ليلم أشتات الأفكار العديدة التي انبثقت منذ بداية الرواية، لقد قام الراوي بقص الحكاية علينا ولكنه كان ينتحي جانبا في كثير من الأحيان ليترك الحدث أو الحوار اللذان يسهمان في دفع المسيرة الدرامية، لكن الراوي العاطفي كثيرا ما يقطع الحدث ليضيف ملاحظة أو معلومة تساعد على تدقيق المشهد، ففي صفحة (٢٨٤) - على سبيل المثال - يقطع الراوي حركة القطار الذي يمشي مترنحا في الساحل الشمالي ليضيف معلومة تفسر المناظر المحيطة بالقطار (إنها أحواض الملح التي ستأخذ اللون الأبيض مع اشتداد الصيف، فتبدأ الأوناش والعمال في جمع الملح الخشن ونقله إلى الشركة القريبة لتنعيمه وتعبئته. هنا يتجمع الماء في الشتاء ليبدأ في الجفاف مع بداية الربيع ويصير في الصيف ملحا)، إن إحساسنا هنا بالتدخل السافر الذي أجراه الكاتب ناتج عن مضمون المعلومة التي أضافها، فهي تخبرنا بما سيحدث في المستقبل قاطعة حركة القطار الذي يمشي الآن في الحاضر الروائي.

ويستمر شعورنا أيضا بعاطفية الراوي عندما يقيم أفكار الشخصيات أو يطلعنا على أسرارهم، أو عندما يتوجه بحديثه إلى القارئ ويسأله: (هل تحتاج أمة من الأمم إلى

أكثر من مائتى ألف قتيل ليتكون عندها تاريخ من الأساطير - ص ٢٣١).

لقد أبدع الكاتب شخصياته بشكل متنوع.. ثرى.. قادر على خلق حبكة درامية تشملهم بطريقة تفضى إلى رؤيا ناضجة حول حركة المجتمع فى أثناء الحرب العالمية وبعدها مباشرة فى الإسكندرية. شخصيات الرواية كلها تنتمى إلى طبقة فقراء الوطن من المعدمين الذين لا يملكون مصيرهم يتشبث كل واحد منهم بأقل القليل الذى يمتلكه لأن هذا القليل هو أقصى ما يستطيع أن يمتلكه فى هذا الوجود الغريب القاسى الذى يقهر آدميتهم، أشخاص الرواية كلهم مسالمون وادعون، أسرة ديمترى تفيض بسلام مسيحى أسطورى، ولولا الأنثى التى تشغل أنوثتها للحصول على أى غنيمة ولكن مصيرها بتر الساقين والموت تحت القنابل، العمدة العنيف المفضوح فى أخلاقياته ينتهى به الحال إلى المهادنة والموافقة على عودة مجد الدين إلى القرية، بهادور الذى ينوى الانتقام من دميان تقتله الحرب أيضا، البشر جميعا خاضعون وضعفاء يشكلهم القدر ويوجههم كيف يشاء. زهرة العاطيفة الحساسة مغلوبة على أمرها، وزوجها الطيب هو ملاذها الوحيد فى الوجود، ومجد الدين الوقور الرزين، مستسلم للقدر ويرد على أعتى المشكلات بآيات من القرآن أو بالصمت والبكاء، إنه دائما يدع الملك للمالك ويوصى الآخرين بذلك ويفترض عدالة قدرية تشمل الوجود. أما أخوه البهى رمز البهاء والجمال فقد وُلد مختونا ساحرا تنبهر به النساء أينما حل لفرط وسامته، وهذه الهالة النورانية التى تشع من وجهه، ولكن حب النساء له كان مصدر الشقاء، لقد أغرمت به زوجة العمدة نفسها مما سبب المشكلات التى يضطر على إثرها إلى ترك القرية وتفر وراءه حبيبة مجنونة به لدرجة الأسطورية تظل تلازمه حتى يقتل فى معركة أهلية بين الصعايدة والفلاحين، فتظل تلازم قبره، لقد جسدت شخصية البهى رمزا للجمال الشعبى الذى يقتله الناس مثلما خلقوه بينهم، إنه رمز للروح الشعبية الجميلة القتيلة.

أما دميان فهو رمز للخرافة الشعبية وللحلم الميتافيزيقى كل آثامه يغسلها فى الكنيسة ويحب بريكة حبا لا يمكن أن يتحقق ويموت موتة أسطورية عندما يتحول تحت الشظايا والقنابل إلى مارجرجس نفسه الذى ربط حياته به، فقد صعد إلى السماء فى صورة فارس يحمل حربته عاليا بعد أن صرع التنين، أما شخصية حمزة فهى رمز لابن البلد (الفهلوى) المرح، تقهره ظروف الحرب بصورة غير إنسانية، لكنه قادر على اختراق كل المعوقات ليعود إلى زملائه يضحك، لقد وزع الكاتب كثيرا من ذاته على شخصياته، وألبسهم قضيته وقضية لحظته التاريخية الراهنة، ومصير مجتمعه الراهن فى لحظة أساسية من لحظات التحول الحضارى، وقد كانت قدرة الكاتب تمكنه من تقليب الشخصية الروائية من الداخل والخارج معا، فالطبيعة الإنسانية التى يفترضها لكل شخصية تظل ملازمة لها حتى آخر الرواية بكل خصوصيتها واستقلالها

من ناحية، ومن اشتراكها في الهم الجماعي للأمة من ناحية ثانية، فواقعية إبراهيم عبدالمجيد ليست بسيطة أو أحادية، لكنها واقعية غنية تراعي حسابات عديدة في الوقت نفسه بين داخل الشخصية الروائية وخارجها، وعلاقة الشخصية بواقعها وبالهدف الاستراتيجي للرواية كلها، وأخيرا علاقة العمل الروائي بكاتبه وبالواقع والحلم الذي يعيشه. لقد جسدت الشخصيات بوجودها أو بضمائر الغائب التي تنوب عنها جسدت تفاعلا مع ضمير الكاتب وضمير المتلقي في مشروع كلي تجسد من خلال تجربة حقيقية، فأحداث وتفاصيل وشخصيات الرواية مأخوذة من حياة الكاتب الحقيقية، من تجربته وشهاداته على الواقع، وهناك الكثير من المعطيات المرتبطة بالإسكندرية وبعالم السكة الحديد عاشها الكاتب بشكل واقعي، ومن هنا سيتمكن المشروع من جذب المتلقي أمام سطوة تجربة حقيقية في الواقع، وسينضم ضمير المتلقي إلى الضمائر السابقة، سيعيد القارئ إنتاج ما يقرأ مقارنا بظروفه الشخصية مستعينا بوعيه وبذاكرته، فيضاء الحلم من خلال مجموعة كبيرة من العناصر في وقت واحد ضمائر الغائب وضمير الكاتب وضمير المتلقي. الروائي هنا يقرأ الواقع الاجتماعي، ويقرأ البشر والناس، ويقرأ نفسه بالدرجة الأولى، كما يقول بوتور.

اللغة التي يستخدمها الكاتب هي لغة الحكي اليومي البسيط، ولابد أن تمتلئ بالعامية لكي تلبي معنى الجو الشعبي وتطرح طبيعته، ولابد أن تمتلئ بآيات من القرآن والإنجيل لكي تعبر عن هذا الجانب الديني الذي يؤمن بالقدر. لقد حاكت الرواية اللغة الشعبية في الخطاب اليومي واعتمدت النطق الشعبي في كثير من الألفاظ المنطوقة: (تسكرتين سفر).

وهناك عدد ضخم من الأمثلة الشعبية والمقولات الشعبية في كافة المناسبات وأشكال من المعالجات اللغوية الشعبية، وفي محاولة لنقل واقعي للغة البسطاء يمكن أن نجد بذاءة صريحة جريئة وسهلة تعبر بشكل بريء عن انتقادات أو خفة ظل يعرفها كل بسطاء العالم لأنها تمس الحقيقة بشكل مباشر وصادق ودون الخوف من الوقوع في خجل الطبقات الأعلى في السلم الاجتماعي: («هتلر اللي هيعلم الإنجليز الأدب، ويعمل فيهم حاجات وحشة، يعني..» وارتفع ضحك الجمهور أكثر بعد أن قال اللفظ القبيح - ص ١٠٦)، (شفته لكن خفت أمسكه، أي والله انطلق العمال في الضحك وقال دميان: تلاقيك خفت تمسكه يطلع حاجة تانية!! - ص ١٨١)، (الرجال قصار جدا والنساء طويلات جدا تحتاج الواحدة منهن إلى رجلين فوق بعضهما، يبوسها واحد والثاني... - ص ٢١٢) وهكذا.

وسوف يلاحظ القارئ شيئا من الارتباك اللغوي الناتج عن عدم توحيد اللهجة أو اللغة المنطوقة، فمن المؤكد أن يقول شخص واحد في مرة: (سأترك القرية غدا) ويقول في مرة أخرى: (هما عملوا فينا كده ليه؟)، فالجملة الأولى أقرب إلى الفصحى والثانية أقرب إلى

العامية، ولعل مرد هذا إلى أن اللغة المستخدمة بشكل عام هي لغة متوسطة بين الفصحى الخالصة والعامية الخالصة، وعندما يأتي الحوار بعد سرد باللغة العربية، فإنه يجذب لغة الحوار ناحية الفصحى، ولكن فى لحظات أخرى عندما ينبع الموقف من حدث شعبى بسيط، فإن لهجة الحوار تكون بالعامية الخالصة، وشيء شبيه بهذا فى اختلاف التحدث مع الجنود الأجانب، فقد جاء فى مرات باللغة الإنجليزية نفسها وفى أحيان أخرى يرد باللغة العربية.

وكما أشار د. محمد برادة فرواية لا أحد ينام فى الإسكندرية تحتوى على نموذجين من السرد على الأقل، فهناك سرد حكائى يتابع الشخوص وأفكارهم وأحداثهم وحواراتهم أولا، ثم سرد إحالى وهو الذى ينقل عن الصحف والوثائق أخبارا سياسية وعسكرية وأخبار فنانى مصر وتفاصيل حياتها الاجتماعية وأخبار الجريمة والطرائف ثانيا. ومن هنا فإن تنوع شكلى للسرد سوف يؤثر بشكل أو بآخر على طبيعة اللغة الملفوظة أو المسرودة، وسيتأثر حديث المتحاورين دائما بطبيعة المقطع المسرود قبله أو بعده.

المصادر

١ - إدوار الخراط * مختارات من القصة القصيرة فى السبعينيات - دار القاهرة - القاهرة ١٩٨٢.

٢ - إبراهيم عبدالمجيد: لا أحد ينام فى الإسكندرية - دار الهلال - سلسلة روايات الهلال العدد ٥٧٠ - يونية - القاهرة ١٩٩٦.

٣ - سيد بحراوى: هل يستطيع «الإنسان» أن ينام فى الإسكندرية ؟- جريدة أخبار الأدب ١٨ أغسطس - القاهرة ١٩٩٦.

٤ - لوى التوسير: البنية: التناقض والتنافر - ترجمة فريال جبورى غزول - مجلة فصول - المجلد الخامس - العدد الثالث - إبريل - القاهرة ١٩٨٥.

٥ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائى - ترجمة محمد برادة - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة - باريس ١٩٨٧.

٦ - محمد برادة: وهج العشق وحرير الأسطورة - عن رواية إبراهيم عبدالمجيد - مجلة الوسط - العدد ٢٤٠ - ٢ سبتمبر - لندن ١٩٩٦.

٧ - ميشال بوتور: بحوث فى الرواية الجديدة - دار عويدات - بيروت ١٩٨٢.



شعر

خـــــــوف

جمال القصاص

الحاضر الذى أعيشه:
عربة النسيان التى لا تمر أبداً.
الورقة التى تختبئ تحتها الديدان المقدسة..
أصابع التاريخ المبلولة بماء الرغبة..
الحواة، عناقيد الغضب المستحيلة القطاف،
تذكرة المترو، الهاتف المتلصص فوق جلد الليل،
معرض الزهور، مسودات الأذى،
الروح التى تختصر الكون، عدالة الأجساد الدافئة، النار التى يخضر فيها جسدك، الدموع المقززة من نبالة أسرارها، ورشة النهار الأدرد، الصخرة التى تخدع العصفور، الطفولة وهى تلهو فى قفص.

الأشجار، نياشين القبح التى تفح كل عام، صراصير الكوكا، البهجة المستفارة فوق شفة الوداع، خلاخيل القدس وهى تتأبط مرثية المكان، أناقة المخيلة الزائفة، نقطة البداية، كحل الذاكرة وهو يسعل فوق أهداب الجنون، خرقة يسمونها الوطن، صوتك وهو يقضم خبز السهر وفاكهة النعاس، دغدغة اللذة، الحرية وهى تفرز خمائر التكيف قهراً أو إذعاناً، أو بالصدفة البحتة، أو لمجرد الإحساس بالفراغ، الحقيقة الشكلية، وهم الامتلاء، الأعماق المجردة من أى قياس.

الحاضر الذى أغيشه..
عندما أولد سيكون ميتاً، لكن عندما أعثر على إغفاءاتك القصيرة تحت الأنقاض، سأوزعها بالقسط على كل الدراويش وصيادى الأسماك،



سأصنع احتفالية محكمة الغبطة، لعواطفك المتقنة الصنع، ربما أعثر على حياة أكثر حسماً، على براءة أكثر شراسة، على مصباح لا ينطفأ فنيا، على يد لا تفقد مهارتها كلما مسها الخريف.

أشعر بالخوف.

لا أريد أن تنتهي حياتي بكل هذه السرعة، ثمة شياطين ملهمة تنام في مسام هذا الزجاج، ثمة "خيبات" أكثر رقة، فكي شرائط الستان ، اتركيها تلفلف الفضاء على جسدك، بعد لحظة سأعبر الجسر، لن يكون هناك ذباب يطن، ولا جراس متوحشون، إلى الأبعد، إلى الأبعد، شدى القماشة، الخط ليس هو الفاصل، ولا النقطة، في الأسفل سنشرب نخب الصاعقة، سأحكي لك كل الذي لا أعرفه، سنلهو بعرائس الرماد، بالزمن وهو يتشكل كالصحراء على فمك..

أشعر بالخوف.

أشعر بالخوف.

سيكون ملائماً أن نؤجل الذهاب إلى الحرب

ليس بإمكاني أن أستعجل الحرية في

مكاتب البريد..

ولا في أرصفة الميناء.

ذكائي محدود

وحواس لم تتدرب على الطيران الليلي

اكشفي أوراق اللعب كلها.

لم يحن الوقت لكي نترك السفينة

عريك يكبر في تجاويف الشقوق..

والصورة على الحائط تذبل!

للعمق .. للعمق، سوف تسخر منا الدراما، سوف يتراجع بياض العتمة، اشتعالك المفاجئ - دائماً - يربكني، أقواس الفوضى تتدبر أحوال المكان ، سنذهب إلى الحرب، سنكشف تواطؤنا السري، من الحكمة أن نمر سريعاً بباب البوغاز، السفوح تتدحرج، لم يمر كولمبس، ليس من العدل أن نشعل كل الضفاف، جوربك قصير يشبه قفاز القصيدة، طرى وأملس ، كنار تتحلل فوق ركبتها الدموع، في الألبوم لم أكن أفتش عن عصا الجنرال، كنت أتشممك على طريقتي الخاصة، أدخلك من زاوية مهمشة، لست عبقرياً إلى هذا الحد، ما حدث في ليلة السبت كان "محض عادة قديمة"، كنت أدفعك خارج النص. في سياق لا يدل جسدي عليه، أحياناً كنت أشعر بالزهو، أعجز عن الوصف، أنا المهاجر المقيم، في جسدك كل الضمائر تكلمني، لفحني رزازك القديم، عبر ألف خيط كان ظلك يسبقني، لم أكن أحصي أواصر القربى في العائلة المقدسة، دقائقنا الخمس، كانت هي الأسبوع كله، الشهر كله، السنين كلها، ما الذي يجعل الحقيقة مختلة إلى حد الدهشة، أو الغيثان، الكون الواضح في أعضائك كطاحونة الحلم، البحر الذي يدوى في عينيك، اللهب الذي يحرر الوجود من شرطه العبثي الأبله؟!

أشعر بالخوف

أشعر بالخوف.

القصيدة من ديوان جديد يصدر للشاعر قريباً

ش

شعر

رباعية الحلم والحقيقة

د. جودة عبد الخالق

فؤادى يهفو إلى وجنتيك
فأنت لى الحلم أنت الحقيقة
وعينى ترنو إلى مقلتيك
فأنت لى الأم أنت الصديقة

****
إلام يطول علينا البعاد؟
ألا نستطيع اختراق المكان؟!
وكيف نطيق احتمال السهاد؟
ألا نستطيع اختزال الزمان؟!

****
تعالى لنسهر عبر الأثير
ونرفع بالعزم قيد المكان
ونلهو كطفلين عند الغدير
ونكسر بالحب طوق الزمان

****
لكى نستطيع اجتياز الحواجز
لكى نستطيع استباق الشهب
نفيض على حبنا بالجوائز
فيعلو بذلك فوق السحب

الدكتور جودة عبد الخالق اقتصادى معروف، أمين اللجنة الاقتصادية بالتجمع، وبين الحين والحين، يطوف به طائف الشعر فيلبيه - رغم أنه لا يحترفه - ويحب أن يخصّنا به، ونحب أن يخصّنا به .. "أدب ونقد".

فيلم

ف

«شجاعة بلا حدود»:
فيلم المشكلة الاجتماعية وليس فضح الحرب

نبيل قاسم

المتأمل فى الفيلم الأمريكى «شجاعة بلا حدود» - ١٩٩٦ - الذى أخرجه إدوارد زويك تنتابه الحيرة بشأن قضية الفيلم الأساسية: هل هو فيلم فضح الولايات المتحدة وحربها - حرب تحرير الكويت مرورا بتدمير العراق - كما كتب بعض النقاد فى مصر استنادا على بعض المشاهد، أم هو فيلم تمجيد الجيش الأمريكى واحترام المهنة العسكرية وثقافة النظام العسكرى الخاصة بالانصياع والواجب وغيرهما، أم هو فيلم المشكلة الاجتماعية الأمريكية والأخلاق الفردية - أساسا - كما كشفت عنها الحرب؟

إنه أول أفلام هوليوود عن هذه الحرب التى اضطلع فيها البنتاجون بالتخطيط لعملية قصف العراق جوا وغزوه بتدقيقها الشديد وإخراجها المُبهر واستعانتها بأحدث منتجات التكنولوجيا وأفتك معدات القتال التى جربت لأول مرة. والفيلم ذو بناء درامى

متعدد الأصوات ويعتمد على بناء فيلم «راشومون» ـ ١٩٥٠ ـ عن الحرب العالمية الثانية للمخرج اليابانى أكيرا كيروساوا. ويتناول «شجاعة بلا حدود» حادثة قتل قائدة طائرة مروحية (الممثلة بج رايان أثناء القتال على أرض العراق، وهى تحاول إنقاذ جنود طائرتها المعزولين وسط الجنود العراقيين بعد سقوطها وتحطمها، وبعد انتهاء الحرب رشحت القائدة الصريعة لوسام الشرف. وتسعى القصة لكشف سر شخصيتها الغامض ـ مع أنها ليست الشخصية المركزية فى الفيلم ـ من خلال تحقيق يُجرى للتثبت من استحقاقها للوسام ويماثل التحقيق فى حادثة اغتصاب وقتل قام عليها فيلم كيروساوا.

وفى مشاهد الفيلم الحربية القصيرة الأولى عن تدمير العراق، يظهر التفوق الأمريكى الساحق: حشود هائلة.. وتكنولوجيا فائقة.. وفنون تدمير.. وحيل مضادة بارعة كحيلة استخدام الجرافات لدفن الجنود العراقيين أحياء بالرمال فى خنادق حفروها للدفاع وإعاقة تقدم الدبابات الأمريكية.

ويأتى ضمن هذه المشاهد مشهد قافلة بدو عزّل مرتحلين بالجمال فى الصحراء يصادفهم جنود الدبابات الأمريكيون فى طريقهم فيصرعونهم. وهذا المشهد الوحيد فى الفيلم عن المدنيين العراقيين يذكرنا على نحو خفى بالصورة المشوهة التى يروجها الإعلام الغربى عن العرب كبدو رحّل يتنقلون بالإبل فى بلاد ما زالت صحراوية متخلفة، والجانب الماكر فى هذا المشهد يأتى من المقارنة المستترة فى الفيلم بين هذه الصورة الممثلة للتخلف والعجز العربى المهين وبين التقدم الأمريكى الكاسح، ولا يغرنا إظهار شجاعة وصمود العراقيين فى الفيلم، فالمشاهد تشعرنا بأنها شجاعة أجدر بالرثاء لأنها لا تتدرع بتقدم العلم والتكنولوجيا ولا تتحصن بوسائل الردع والفتك التى يعترف بها العصر للمتفوقين. ويُظهر الفيلم بعد ذلك أزمة الضمير وانحدار المعنويات التى يتجرعها قائد الدبابات الأمريكي الأسود (الممثل دنزل واشنطون) بعد انتهاء الحرب لأنه أمر فى أثناء القتال بإطلاق النيران من قبيل

الخطأ على بعض رجاله فقتلوا ومنهم صديق له، وكان هذا القتل الخطأ أحد دواعي بعض نقادنا للإشادة بالفيلم، إذ بدا وكأنه يفضح بشاعة الحرب، بينما هو أمر وارد الحدوث في الحروب لاختلاط الأمور وتشوشها أحيانا في مجرى القتال والحاجة للحسم الفوري. ثم يصدم هذا القائد لسعي رؤسائه في ستر خطئه تجنبا لذيوع فضيحة القتل الخاطئ وعواقبها على الرأي العام، ويطلبون منه التحقيق في مدى استحقاق الطيارة المقتولة للوسام. وهو أمر كان مدار الاهتمام السياسي للبيت الأبيض تجميلا لقبائح الحرب، هذا بينما كان كبار الضباط يراجعون حالة هذا القائد ويفحصونها مما شكل عنصر ضغط عليه.

وقد كتب الكاتب بات دويل بمجلة سيناريست الأمريكية (مجلد ٢٢ - عدد ٣ - ١٩٦٦) كلمة عن الفيلم أعقبها بحوار أجراه مع مخرجه، وكلاهما يلقي أضواء كاشفة على الفيلم. ويعد دويل الفيلم محاولة طموحة ودراما مؤثرة تتناول قضايا الأخلاق الفردية ممثلة في الواجب والأمانة والمشكلة الاجتماعية الليبرالية في أمريكا متبعة في ذلك تقليد الأفلام الهوليودية، بينما تتجنب في الوقت نفسه معالجة كبرى القضايا: سياسة الولايات المتحدة في الشرق الأوسط وفي حرب الخليج خاصة، ووضع النساء حين يتولين قيادة الرجال في أثناء المعارك، وكان هذا محور حكايات متضاربة غير صحيحة رواها الرجال الأحياء عن ظروف مصرع قائدتهم وقصدوا بها التعمية على الحقيقة وعلى تواطئهم عليها.

والفيلم لا ينتمي لنوعية أفلام رامبو القتالية ولا يمثل احتفالا سبانجا بالجنود الأمريكيين، فالفيلم أكثر تعقيدا وتركيبا من ذلك. وقد رجع الفيلم لأساليب الماضي وأمزجته ممثلة في فيلم كيروساوا وأفلام هوليوود التالية للحرب الثانية عن دراما المشكلات الاجتماعية (الساعة ١٢ - ١٩٤٩، ذو البدلة الصوفية الرمادية - ١٩٥٦). ويرى دويا أن حساسية زويك في فن الإخراج ترجع لهوليوود

الماضى، فشخصيات أفلامه كاملة وقضاياه الخلفية صعبة ونمو عقد أفلامه يرتكز على دعامة من الإبهام المميز للسلطة وعلى ضمير الفرد كحكم أسمى فى مسألة الحق.

وتناول الفيلم الكراهية الموجهة ضد النساء العاملات والتمييز بين الجنسين باعتبارها زلات عابرة فى النظام الاجتماعي الأمريكى مرجعها أسباب فردية أو تحيز قد يوجد بين القادة الرجال وليست مشكلات اجتماعية خاصة بهذا النظام. فضابط الصف المتحمس (الممثل لو دايموند فيليبس) يظهر كوغد يتحدى الضابطة قائد الطائرة بعدوانية وعنف متزايدين بسبب عدم ثقته بالنساء، خاصة ونحن نراها تتشبث طول الوقت ببقاء مجموعة الجنود كلها بجانب جندى جريح حتى تأتيهم طائرة الإنقاذ ولا تسمح لهم بالفرار من الهلاك المحيط وترك الجندى مظهرة شجاعة متناهية واستبسالا واستهانة بحياتها، ثم يطلق الجندى المتحمس النار عليها عند وصول طائرة الإنقاذ ويوافق زملاؤه على تركها تموت خوفا على أنفسهم من المحاكمة لو نجت. وحين تنكشف الحقيقة ينتحر الجندى المتحمس.

ويلاحظ الكاتب دويل بذكاء أن الفيلم يبدى الاحترام لمهنة العسكرية ولا يتحدى ثقافة النظام العسكرى (كتعليمات وأوامر ونظم واجبة التنفيذ والانصياع لها)، كما يشير ضمنا إلى الجندى المتحمس ولكن وفقا لرؤية ليبرالية تراعى الأفراد الآخرين.

ويذكر المخرج فى حديثه للمجلة أن إدارة الدفاع الأمريكية لم تعترف بهذا الفيلم، كفيلم يناصر الجنود المحترفين وأنه رفض شروطها لإجراء تعديلات فى مخطوطته لتساعده بالخبرة والمعدات اللازمة، ويعزو اعتراضها إلى إظهاره لبيروقراطية البنتاجون فى الفيلم وإن سمحت له بدخول قلعتين عسكريتين للتحدث مع جنودهما دون حق التصوير. كما ذكر أن مدرسة الضباط المرشحين بأمريكا أصبحت تعرض له حاليا فيلم «المجد» (جلورى) الذى أخرجه منذ ست سنوات كنموذج للمحن التى

تواجه القادة وكمصدر إلهام لضباط الصف والجنود، ويصور الفيلم العنصرية والجلد بواسطة ضابط صغير وأعمال عصيان ومعاملة مشكوك فيها ولم يقدمه وقتها لإدارة الدفاع لتوقعه عدم مساندتها له.

وتتضمن كلمة «دويل» وحديثه مع المخرج تفاصيل أخرى تبين أن قضية هذا الفيلم ليست الدعوة للسلام وفضح الحرب من خلال إبراز قبائحها وويلاتها كما فهم البعض عندنا، بل هى المشكلة الاجتماعية الليبرالية والتمييز ضد المرأة فى المجتمع الأمريكى وعدم الانصياع لها كقائدة بجانب المشكلة الأخلاقية الفردية: مشكلة الواجب - واجب القائدة فى إنقاذ جميع جنودها بمن فيهم الجرحى والصمود حتى النهاية حتى لو ضحت بحياتها وواجب الجنود فى الانصياع لها وللنظم العسكرية ومشكلة الأمانة - أمانة القائدَ العسكرى فى الاعتراف بخطئه القاتل وفى متابعة كشف ظروف مصرع الضابطة مهما أسفرت عنه من حقائق مخزية. ومن خلال ذلك تظهر لنا بصورة عابرة جوانب قبح تبدو ضرورية فى أى حرب - حسبما ذكر المخرج - مثل القصف البربرى للعراق وقتل الجنود العراقيين المستسلمين فى المعركة ودفن زملائهم أحياء فى خنادقهم، ومثل القتل الخطأ للجنود الأمريكيين وإطلاق النار على قافلة البدو العُزّل المرتحلين فى الصحراء، وهو مشهد يبين لنا كيف تكون وسائل فن السينما مستترة وماكرة حيث يقابل تخلف العرب بتفوق الغرب.

إن الفيلم تجنب القضايا الكبرى: السياسة الأمريكية فى الشرق الأوسط خاصة فى حرب الخليج لخدمة مصالحها واستراتيجيتها فى المنطقة، والتمييز ضد المرأة باعتبارها ظاهرة منتشرة فى الجيش الأمريكى تدعمها الثقافة العسكرية الأمريكية وتفضحها حالات التحرش الجنسى الواسع بمجنداته والتى تحدثت عنها وسائل

الإعلام الأمريكى فى الآونة الأخيرة وكشفت عن حجم المشكلات الاجتماعية والأخلاقية التى يعانى منها المجتمع الأمريكى رغم تقدمه المادى والتكنولوجى.

ك

كلام مثقفين

مسخرة الأفلام القديمة

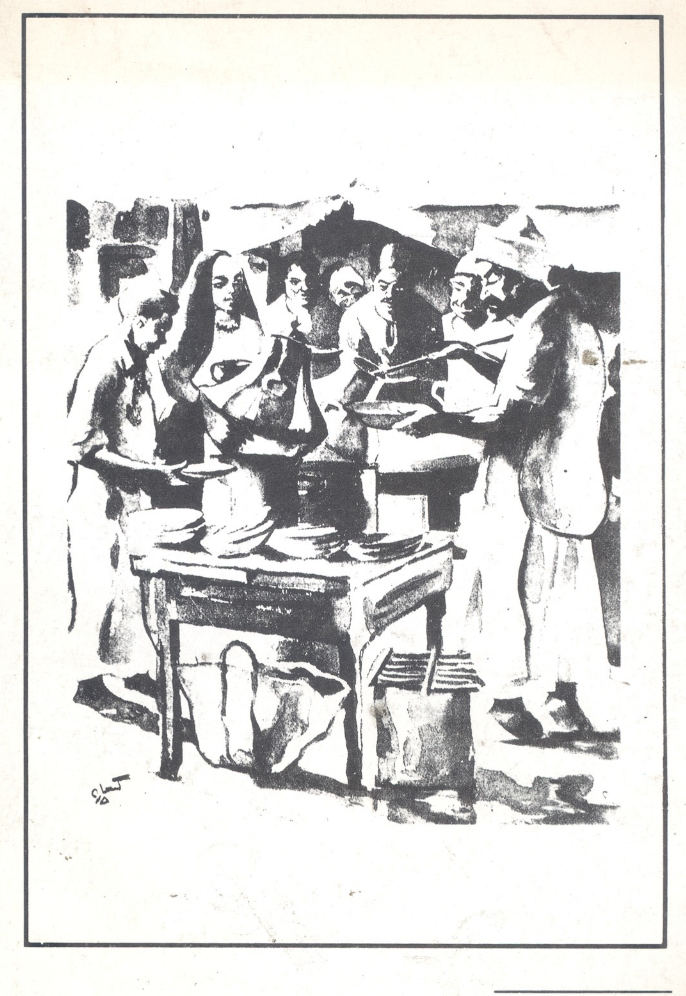
لا أعرف مبرراً واحداً معقولاً لتحويل الأفلام السينمائية الشهيرة إلى مسلسلات تليفزيونية إلا الافلاس الفكرى الذى يعجز معه صناع المسلسلات عن العثور على نصوص جديدة، والافلاس المادى الذى يدفعهم لتكرار تقديم الأعمال القديمة، باعتبارها سبوبة لأكل العيش!

وآخر ما عرض من مسلسلات الأفلام القديمة، هو مسلسل «فى بيتنا رجل» المأخوذ عن قصة «إحسان عبد القدوس» الشهيرة، التى تحولت - فى الستينيات - إلى فيلم سينمائى شهير أخرجه بركات، ويكرر التليفزيون عرضه فى كل مناسبة وطنية، حتى حفظه المتفرجون!

ورؤية حلقة واحدة من هذا المسلسل تكفى لاقناع المشاهد بأنه لا يوجد أى مبرر لصنعه أو لرؤيته، فهو مجرد صورة كربونية باهتة للفيلم الأصلى تتعب رؤيتها البصر وتغم النفس، فالشخصيات هى نفس الشخصيات، والحوار هو نفس الحوار، وتتالى المشاهد هو نفس التتالى، فلا جديد يراه المتفرج الذى يحفظ الفيلم، ولا وسيلة يدفع بها الملل عن نفسه، إلا المقارنة بين تجسيد «عمر الشريف» «ولزبيدة ثروت» «ورشدى أباظه» «وحسين رياض»، لشخصيات أبطال الرواية فى الفيلم السينمائى، وبين تجسيد «فاروق الفيشاوى» «وعزة بهاء» «وطارق الدسوقى» «ورشوان توفيق» لنفس الشخصيات فى المسلسل، وتكتشف إن الممثلين يحفظون الفيلم كما نحفظه، لذلك عجزوا عن التحرر من الطريقة التى تقمص بها أبطال الفيلم شخصيات الرواية، فإذا بهم يقلدونهم، ولأن المقلدين يثيرون السخرية عادة، فقد انتهت مسلسلة فيلم فى «بيتنا رجل» بتحويله من فيلم رومانسى وطنى، إلى سخرية تليفزيونية من النوع الذى يثير الغيظ لا الضحك..

ومسلسل «فى بيتنا رجل» هو طليعة مجموعة من الأفلام الشهيرة تمت سلسلتها ودخلت بالفعل مرحلة التصوير، أو هى فى الطريق إليها، ومن بينها أفلام «رد قلبى» و «بداية ونهاية» و «أم العروسة» والبقية تأتى..والمبررات الفنية لاعادة إنتاج فيلم سبق تقديمه أو تحويله إلى مسلسل هو إعادة تفسير القصة، أو استلهام وقائعها فى زمن مختلف عن الزمن الذى جرت فيه، أو تحويلها من تراجيديا إلى كوميديا... الخ.. فالمبرر الوحيد هو أن يكون هناك جديد، أما حين يعاد تقديم الفيلم كما هو.. باستثناء تغيير الممثلين والمخرج فليس هناك تفسير لذلك إلا أن الهدف من سلسلة، أو مسخرة، الأفلام القديمة، هو مجرد أكل العيش!

صلاح عيسى



رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الثمن : جنيهان

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096